د. أبواليزيد الشرقاوي

شعرية غياب المرجع

تفجير اللغة

الكتاب: شعرية غياب المرجع.. تفجير اللغة

الكاتب: د. أبواليزيد الشرقاوي

الطبعة: ٢٠٢٣

الناشر: وكالة الصحافة العربية (ناشرون)

٥ ش عبد المنعم سالم – الوحدة العربية – مدكور- الهرم – الجيزة - جمهورية مصر العربية

هاتف : ٣٥٨٢٥٢٩٣ _ ٣٥٨٦٧٥٧٦ _ ٣٥٨٦٧٥٧٥

فاكس : ٣٥٨٧٨٣٧٣

http://www. bookapa.com **E-mail: info@bookapa.com**

دار الكتب المصرية

فهرسة أثناء النشر

الشرقاوي، أبواليزيد

شعرية غياب المرجع.. تفجير اللغة / د. أبواليزيد الشرقاوي

– الجيزة – وكالة الصحافة العربية.

١٦٢ ص، ١٨*٢١ سم.

الترقيم الدولى: ٧ – ٦٦٣ – ٩٩١ – ٩٧٧– ٩٧٨

أ – العنوان رقم الإيداع : ١٥٣٤ / ٢٠٢٣

شعرية غياب المرجع

تفجير اللغة

وكالة الصحافة العربية
«ناشرون»

.... إلى خلاء الشكل

وأبدية الفراغ المنبسط الذي تعود إليه التراكيب ونضالات المعاني

مُحَمَّد عفيفي مطر

المقدمة

أتفقد اللغة معناها, ويكون المكتوب شعرا؟ أيمكن تعطيل دلالة الشعر؟ أن تكون اللغة هكذا, بدون إحالة, شيء رغب فيه شعراء أفذاذ, وآزرهم نقاد نابهون, ودُوِّنَتْ فيه آراء كثيرة, تستمد خلفيتها الفكرية من كتابات تنتسب الى كبار المفكرين المعتبرين.

وعلى جانب آخر, هل يمكن تحقيق ذلك؟. وهل بالفعل تتواجد مثل هذه النصوص التي يغيب عنها المرجع وتتوقف دوال اللغة عن الإحالة الكلية إلى مرجع ما, مهما يكن, وإن لم تختف الإحالة الكلية, فهل يتحقق الاختفاء الجزئي للدلالة؟ وما الذي يعوّضه؟. وكيف يمكن لنا نحن القراء التعامل مع مثل هذه النصوص؟.

إن الإصرار على تأكيد انفصام الدوال عن مدلولاتها هو طابع الحداثة الشعرية وهو الحلم الذي سعى اليه كبار الشعراء العالميين, ويمكن مراجعة هذا الهاجس من خلال استعراض أعمق دراسة عربية في الحداثة حتى الآن: "ثورة الشعر الحديث", وسنكتشف أن هذا كان طموح شعراء أوربا, وبعضهم أنجز نصوصا بالفعل تحقق قطيعة بين الدوال والمدلولات, كما في صنيع مالارميه, الذي أفقد الدوال مرجعيتها المنبثقة من اللغة, بعد أن منحها ألوانا وأشكالا وجعلها "أيقونات بصرية" . بمفهوم السيميولجيا . فلم يقدر على أن يحرر "الدوال" تماما من المرجعية, فيمكن الزعم بأنه استبدل مرجعية رمزية لونية بمرجعية إشارية لغوية, وهذا غاية ما يصل إليه التطرف في قطع العلاقة بين الدوال ومرجعيتها, مهما تكن هذه المرجعية اللغوية.

برغم هذا سعت الحداثة الى كتابة "نصوص مطلقة" متحررة من مرجعيتها, وتمت محاصرة هذه الكتابات تحت مسميات مثل الغموض والابهام وما شابه ذلك من مداخل تصفها وصفا سلبيا وتصنفها في دائرة الاتهام.

تحاول هذه الدراسة تجاوز هذا المسلك النقدي الشائع, بالتعاطف مع هذه المحاولات ومنحها مساحة من الود الثقافي ـ وهي تستحق بلا شك ـ وبيان اجراءات ذلك, وكيف يتحقق هذا التعاطف الذي يقود الى "الفهم" رغم أن الفهم يبدو غير مطلوب من قِبَلِ كتابِ هذه النصوص.

من أجل ذلك تم تقسيم هذه الدراسة الى ثلاثة فصول, ظن كاتبها أنه بهذا الاجراء المنهجي أحاط بالظاهرة قدر إمكانه.

الفصل الأول, مدخل نظري وفيه سياحة ثقافية للبحث عن "تفجير اللغة", وهو المصطلح العربي الذي يشير إلى هذا الإجراء, متتبعا بإيجاز ـ مخل أحيانا ـ رحلة فصل الدال عن المدلول من خلال تغييب المرجع. وكان لا بد من الوقوف على مدلول المرجع في الكتابات اللغوية المهمومة ببحث الدلالة, وهي كتابات ثرية, وغنية بصورة مدهشة, وتقدم تأملات ذكية جدا, وتفتح مجالات البحث على آفاق لا تنتهي من التأمل والاستنتاج, وهذا مما جعل الباحث يضطر ـ مرغما ـ إلى الاكتفاء بالإشارات العامة, دون الخوض في تفاصيل شيقة جدا في هذه النقطة, خوف الإطالة.

حاولت الدراسة إعطاء القارئ لمحة دالة عن السياق التاريخي لنشوء هذه الفكرة, والتي لها إرهاصات عربية تراثية لم نحسن استثمارها, وانتظرنا الى ان تأتينا من خلال دي سوسير والاشارات إليه, وما ترتب على هذه المحاولة في التراث الاوربي, من أحلام شعرية قدمها شعراء يطمحون في الوصول بالشعر الى حد "النقاء" والخلو من "المرجع", وتتحول القصيدة الى لغة تتحدث عن

نفسها, وهذه هي أدبية الأدب, وكلما نجحت اللغة في ان تكون إحالتها داخلية, كان ذلك نجاحها في منظور النقاد, وهذه هي الوظيفة الشعرية عند جاكوبسون و"سمطقة القصيدة" عند ريفاتير, وهو التشكيل الفني في الحداثة.

انتقلت هذه النشوة الى الثقافة العربية مع شعراء السبعينات, وأظهروا تقبلهم لها ببيانات وشعارات براقة, ولم يتوقف الامر عند حد الاعجاب, فحاولوا كتابة شعر عربي يحقق هذه الحالة من غياب الاحالة, مما اثار جدلا ثقافيا حولها, وكان معظم هؤلاء الشعراء نقادا, تبناه النقاد الطليعيون, وهذه صفة أطلقوها على انفسهم تمييزا لهم عن الذين رفضوا هذا الحلم, واتهموا المحاولة بالعجز والنزق, ومعظم هذا الجدل نظري يعيد الى الاذهان ـ بصورة ما ـ الجدل التراثي حول " القدامى والمحدثين".

لم أجد أفضل من "مُحَمَّد عفيفي مطر", الذي يبدو شاعرا مميزا جدا في تجربته الشعرية, ومتفردا في مجاله, وكل الشعراء والنابهين من جيله ـ وهم قلة قليلة ـ يتصفون بهذه الصفة, واستطيع ان اصف كل واحد منهم بأنه متفرد في تجربته ومميز في شعره, فلا يشبهه أحد, ويمكن ملاحظة ذلك في اعمال علاء عبد الهادي وعبد المنعم رمضان ومُحَمَّد عيد ابراهيم وقاسم حداد على سبيل المثال.

من بين أعمال مُحَمَّد عفيفي مطر ـ على كثرتها وجودتها ورقي تجربته وادواته ـ استوقفني ديوانه المميز "رباعية الفرح" بنصوصه الاربعة لأنه يمثل في رأيي أنضج محاولة عربية يمكن ان نتحدث فيها عن "غياب المرجع", ويظل المنتج شعرا, فثمة محاولات لا تحصى يغلب عليها الفشل.

الفصل الثاني, يعالج إجراءات غياب المرجع, ويتوقف أمام الألعاب الشعرية التي يلجأ إليها الشاعر لتغييب المرجع والفن كله ألعاب ـ وثمة من

يدرس الأدب والنقد من منطلق أهما فن لعبي. إن الشاعر يعمد من خلال إجراءات بعضها تراثي, تم تحويره , نوعا, وتعميقه, مثل الانزياح, وبعضها حديث نسبيا, مثل التكثيف الدلالي والكثافة المعجمية, وإحداث فجوة معنوية بين فقرات النص وجمله, أو بناء القصيدة ـ والديوان ـ بنمط معين, تتضام الجمل والفقرات متوالية وفق نظام ما لا يسمح بإقامة علاقات دلالية فيما بينها بصورة ملموسة.

وهذه الإجراءات من شأنها أن تباعد بين الدوال والمدلولات, وقد تزيد درجة المباعدة هذه حتى يعمى على المتلقي استكشاف ما تحيل إليه القصيدة, فيشعر بغياب المرجع, بصورة ما. وقد نجح الديوان كثيرا في الوصول الى هذه الحالة كما يبين هذا الفصل الثاني من خلال تتبع هذه الألعاب وهي تتحقق في النص, بعيدا عن الوقوف عند التأصيل النظري.

والفصل الثالث يتوقف عند هذا الذي "يبحث عن الصورة في السجادة" كما يقول آيزر, عن القارئ الذي يجهد نفسه ليفهم ويبنى حمولة دلالية, تجعله يمسك, بصورة ما, بالنص. وكيفية حدوث ذلك هي استراتيجية التلقي الذي يلائم هذا النمط من الكتابات الشعرية الطليعية, فيتوقف الفصل الثالث عند خمس نقاط مختارة يتم التركيز عليها باعتبارها أفضل السبل للإمساك بالدلالة الغائمة والتي نصفها هنا ونصفها هناك, كما يقول دريدا, ويصر الخطاب النقدي على ان "النصف الذي هو هنا" ليس هو المطلوب, ويتم ذلك من خلال عدة إجراءات يقترحها البحث, ليس باعتبارها الإجراءات الوحيدة والصائبة, قدر ما هي عينة مختارة من مقاربات نقدية عديدة, رأى الباحث أنها ـ معا ـ ستكون قادرة على تعويض غياب المرجع في مثل هذه النصوص. وهي إجراءات ينبغي التوقف عندها كثيرا في النصوص الحديثة التي يغيب فيها

المرجع, بصورة ما, واستكشاف مدى قدرتها على أن تكون مداخل لبناء فضاء النص الشعري.

***

أخيرا, أشير إلى أن هذا الكتاب كان في الأصل دراستين منشورتين في مجلتين محكمتين في العامين (٢٠١٠) و (٢٠١٢), وقمت بجمعهما معا لأنهما فكرة واحدة, وأضفت لهما بعض الفقرات, وحذفت شيئا يسيرا, حتى تنتظم الدراستان في بنية كتاب, مع الحفاظ على جوهر الدراستين كما هو.

الإهداء

إلى الصديقين العزيزين, الشاعر الفز عبد المنعم رمضان, والشاعر الناقد المثقف د. علاء عبد الهادي, الذين اسديا لي من الدعم المعنوي بالثناء وامتداح أعمالي, مما دفعني إلى إخراج هذا الكتاب, لثقتي في رأيهما, وتقديري للقيمة الفنية والعلمية التي يمثلها هذا العلمان.

الفصل الأول

مهاد نظري

مدخل تاريخي إلى تفجير اللغة

موجز رحلة فصل الدال عن المدلول من خلال تغييب المرجع

لو استطاع سوسير التنبؤ بمصير ما بدأه, فربما كان اختار ألا يخرج عن إعراب المضاف والمضاف إليه في اللغة السنسكريتية

تيري إيجلتون

١- مدخـل

قديما, تأسس الشعر على مبدأ المحاكاة. فكان الشعر "ينقل" واقعا خارجيا, وفي نفس الوقت اعترف الناس للشعر بمساحة من الحرية تجعله يعيد بناء هذا الواقع, الذي تحول إلى "واقع جمالي", يفتقد عنصر المطابقة الكلية, بيد أن الترسانة البلاغية حددت معيارا مقبولا لهذا "الانحراف" عن الواقع, وتم وضع "ضوابط" يتحرك الخيال في حدودها, توضح للشاعر ما هو مسموح به, وما هو مرفوض من جرا هذا "الانحراف".

حديثا, تغير هذا المبدأ. وأصبح الشعر "يقول شيئا ويعني شيئا آخر" . حسب ريفاتير[١].. وأجمع من لهم علاقة بالأدب على أن الأدب لم يعد يعكس العالم الخارجي, وأن من "يبحث" عن هذا العالم داخل الشعر . واهم ولا علم له.

وفي سياق هذا التحول تأتي هذه الدراسة لتبحث في السياق التاريخي لرحلة فك الارتباط بين الدال والمدلول, من خلال الاحتفاء بفكرة المرجع لا على أساس من حيوية المرجعية في الكلام, بل بقدر ما بدا الأمر وكأنه محاولة للإجهاز على الدلالة المرجعية للغة, وهذا ما يستدعي هذه الوقفة التاريخية إزاء مفهوم المرجع , وبيان تعامل الدارسين معه, تمهيدا لتناول الدال بعيدا عن مدلوله.

٢ ـ المرجع

يؤكد اللغويون على أن الكلمات تشير إلى الأشياء, وهذه الإشارة تولد المرجع, كما عرّفه جون ليونز بأن العلاقة الموجودة بين الكلمات والأشياء هي علاقة المرجع"[٢]. وهذه الفكرة مؤداها أن "الكلمات" تشير إلى "أشياء", وبعدها يختلف اللغويون في هذا "الشيء", فقد جعله بوجراند "العلاقة بين العبارة من جهة وبين الأشياء والمواقف في العالم الخارجي الذي تشير إليه

العبارات"[٣]. وجعله ياكوبسون سياقا يتم فيه التداول اللغوي, وقال : "لكي تكون المرسلة فاعلة فإنها تتطلب أولا سياقا ترجع إليه (وهذا ما يسمى كذلك في مصطلح يشوبه بعض الغموض بـ "المرجع"), وهو سياق يمكن فهمه من قِبَل المرسل إليه, ويكون إما كلاميا, أو قابلا لأن يكون كلاميا"[٤]. وجعل فريجه القضية ثلاثية الأبعاد: الرمز والمعنى والمرجع, فقال: "إن العلاقة الثابتة بين الرمز ومعناه ومرجعه لهي من الانتظام بحيث أن كل رمز يقابله معنى معين. وكل معنى يقابله مرجع معروف ومحدد, بينما يكون مرجع واحد (شيء واحد مشار إليه) له ما شئنا من الرموز. وعلاوة على ذلك فإن معنى واحدا قد تكون له في لغات كثيرة وأحيانا في لغة واحدة عبارات متعددة"[٥]. وجعله أزولد وتزيفان (تودورف) شيئا أعم, وصار: "الوظيفة المرجعية (وتسمى أحيانا بالمرجع أو المشار إليه). فقد يتولد المشار إليه لا بين الدال والمدلول بل بين الدلالة و "ما تشير إليه" أي الشيء المعين الواقع في الخارج كما في أبسط الحالة المتصورة: فليست المتوالية الصوتية أو الخطية "التفاحة" هي التي ترتبط بمعنى "التفاحة" بل لفظ (:الدلالة نفسها) "التفاحة" هو الذي يرتبط بسائر ضروب التفاح المحسوس الواقعي. ويجب أن نضيف أن علاقة المرجع تخص من ناحية أولى الدلالات المتحصلة المعنى لا الدلالات النوعية (الوهمية) كما تخص هذه العلاقة من ناحية ثانية درجة الوقوع التي هي قليلة جدا خلاف ما هو شائع"[٦].

ومع رأي أزولد وتزيفان يتلاقى رأي براون ويول, إذ ذهبا إلى أنه "في تحليل الخطاب يتم معاملة المرجع على أنه عمل من جانب المتكلم أو الكاتب"[٧], أي أنه ليس شيئا محددا, موجودا "هناك" , وذهب أزولد وتزيفان ـ صراحة ـ إلى أن هذا المرجع ليس بالضرورة هو هذا العالم الخارجي, إذ إن للغة قدرة على إنشاء

عالم تشير إليه تلك اللغة, وإذن تستطيع هذه اللغة أن تخلق "عالم الخطاب والقول المتخيل". والجزيرة المتوهمة ذات الكنوز من الذهب قد تكون موضوعا مرجعيا ممكنا مثلها في ذلك مثل محطة القطار في مدينة ليون"[٨].

ويمكن إجمال الموقف في أن المرجع هو ما يشار إليه, وهنا نكون أمام أمرين: ١- إذ تشير اللغة إلى "معنى شيء", ٢- نتوقف فيها أمام اللغة والشيء والقضية المضمنة في الكلام, والحالة الثانية ذكرها الفارابي في شرحه لكلام أرسطو " "من الأوائل التي ينبغي لمن شرع في المنطق أن يعرفها أن ها هنا:.

أ . محسوسات وبالجملة موجودات خارج النفس

ب . ثم معقولات ومتصورات ومتخيلات في النفس

ج . ثم هناك ألفاظا

د . ثم أخيرا خطوطا مكتوبة مرسومة

وينبغي أن يعلم نسب هذه إلى بعضها, لأن صاحب علم المنطق ينظر في المعقولات من حيث لها نسبة إلى الطرفين وهما:

١ . الموجودات التي خارج النفس

٢ . الألفاظ. " [٩]

ولما كان المتلقي لا يفصل بين "الشيء" و"القضية", بل يتم الانتقال الآلي من اللغة إلى مرجعيتها دفعة واحدة, (إلا في حالات عجز اللغة), فقد ارتأى الباحث أن يعتمد الحالة الأولى (لغة تشير إلى شيء . معنى), وهذا هو الذي عليه معظم اللغويين, إذ نصوا على أن "المرجع أي الذي إليه يرجع اللفظ وتؤول إليه القضية"[١٠].

وثمة صعوبة في هذا السياق تجعل الحديث عن المرجع التباسيا, بسبب تعدد ترجمات النصوص الأجنبية المتحدثة عن المرجع, وخصوصا نصوص سوسير وياكوبسون, إذ يلاحظ الباحث تباينا في الصياغة والفهم, وكثرة ـ غير مبررة ـ للتعبير عن المرجع, مما يجعل الحديث عن المرجع مشوبا بشيء من الحذر. وبدوره يكون ثمة اختلاط في المفاهيم. ويقف الباحث على عدة مصطلحات مثل : المرجع و والمرجعية والإحالة والمشار إليه والإحالة المرجعية والمتحدث عنه والسياق المرجعي, وغالبا ما يتم تداول هذه المصطلحات على أنها مترادفات, وأحيانا يتم الفصل بينها, كما في هذا النص الذي يرى أن "هناك بعض الدارسين يميز في هذا الصدد بين المرجع والمرجعية, ويرى أن النص يحيل إلى مرجعية, وليس إلى مرجع"(١١). وكون النص يحيل إلى مرجعية يتعارض مع آراء وجيهة مثل رأي أوجدن وريتشاردز, إذ "فرقا بين المرجع (الشيء المحال عليه) وبين الإحالة(الحالة الذهنية التي يضبط بها هذا الشيء). ومثل هذه الخلافات واردة ـ بكثرة ـ في تتبع مفهوم ما يحيل عليه النص والتعبير عن هذا المفهوم, وليس ثمة من خلاص لتلافي هذا الخلاف, الذي يبدو بين اللسانيين أنفسهم, فعلى سبيل المثال "استبقى اللسانيون مفهوم الإحالة ليرادف المعنى, بينما وضع كوهن الإحالة معيارا آخر للتفرقة بين الشعر والنثر, فهما مماثلان بالنسبة للمرجع, لكنهما مختلفان بالنسبة للإحالة, وأساس هذا الاختلاف في الإحالة نفسي, ذلك أن التعيين والإيحاء لهما نفس المرجع, ولكن التعيين له وظيفة فكرية معرفية **Cognitive** بينما الإحالة وظيفة عاطفية **Affective**"(١٢). ويفهم الباحث ـ هنا ـ أن كوهين يجعل التعيين بمعنى المرجع, وهو الشيء المشار إليه, وكوهين نفسه توصل إلى فشل ارتباط (الدال ـ مرجع) داخل البناء الشعري(١٣), إذ صرح بأن "العلاقة السيمانتيكية (دال ـ مرجع) تمتص إذن داخل العلاقة التركيبية (دال ـ دال)". وعند النحويين ـ حسب دافيد كريستال ـ

فإن "المرجع غالبا ما يستخدم لذكر علاقات الهوية التي توجد بين الوحدات النحوية"(١٤).

ويدفع هذا الوضع الإيهامي بكثير من ظلال الشك حول مصداقية المرجع والحديث عنه. ويبدو أن هذا قد حدث من زمن طويل, إذ شكك الفلاسفة منذ أرسطو في مقدرة اللفظ على تعيين المسمى, وقد حمّل عبد القادر قنيني سقراط المسئولية عن كسر علاقة الاسم بالمسمى, أي علاقة اللفظ بما يدل عليه في الواقع, "وبذلك انفصلت الدلالة عن المرجع"(١٥). وانتقلت فكرة الشك في مقدرة اللغة على تعيين المشار إليه إلى فلاسفة اللغة, كما نص على ذلك صراحة أزولد وتزيفان, فقالا "يلاحظ فلاسفة اللغة أنه لا يمكن على وجه الدقة إسناد المعنى والمرجع إلى نفس الحقيقة اللسانية, فعندما نتكلم عن الدلالة فإنه يجب دائما أن نبين ما إذا كنا نتحدث في سياق ما عن حصول لهذه الدلالة,.., أم كنا نتحدث عن دلالة نعتبرها في ذاتها, في استقلال عن الاستعمال أو غيره,.. ,وبهذا الاعتبار إذا نظرنا إلى الدلالة من حيث هي لم نجد لها بوجه عام مرجعا محددا (فإلى أي شيء تشير الضمائر : أنا وأنت ومثل هذه الأسماء, الولد ويحيى والسيارة المارة في الطريق)؟"(١٦).

ويبدو اللغويون أشد وجلا في هذا الصدد, فذهب جون كوهين إلى إنكار "أي قاعدة لغوية خالصة تجبر اللغة على الإفادة بمعلومات"(١٧), وذهب إلى أن هذه المعلومات, إنما "توضع في مستوى خارج اللغة, وهو مستوى الاتصال كوسيلة اجتماعية", وذهب إلى أن "العلاقة بين الدال والإشارة ليست بالضرورة علاقة طبيعية"(١٨). وأنكر تودوروف وأزولد أن يكون للاسم, حتى في حال تعريفه بأل وإلحاقه بياء المتكلم, أن يكون له في هذه الحال من التأكيد المرجعي, قيمة مرجعية. إذ يظل ذا دلالة غير متعينة وغير قطعية(١٩). وعلى

مستوى الجمل, "فإن أغلب الطروحات تجمع على أن التركيب لا يترجم الدلالة"[٢٠]. وأرجع بلومفيلد ذلك إلى أن "تحليل المعنى,.., هو النقطة الضعيفة في دراسة اللغة وستظل كذلك,.., لأن التفسير الواضح لمعنى الكلمات يعتمد دائما على وصف علمي وكامل للأشياء والأحوال والسياقات, نستطيع فيما يتعلق بعدد صغير من الكلمات في سياقات معينة أن نقدم بيسر وصفا علميا واضحا لها.. بيد أن الغالبية العظمى من الكلمات لا يمكن تحديدها بسهولة"[٢١].

ونقديا, بدا النقاد أشد تحمسا ,بصورة مبالغ فيها, ويستطيع أي قارئ أن يقف على عدة نصوص شهيرة تبتهج بهذا التشكيك في مصداقية ما تشير إليه اللغة (المرجع), ومنهم ـ مثلا لا حصرا ـ ريفاتير في دراسته (سيميوطيقا الشعر: دلالة القصيدة) الذي ذهب إلى أن "المرجع ليس مهما في التحليل, ولا فائدة لدارس النص الأدبي من مقارنة التعبير الأدبي بالمرجع وتقييم الأثر بمراعاة هذه المقارنة. ذلك أننا كلما احتكمنا إلى مرجع خارج عن النص لتحديد الظاهرة الأدبية وجدنا أنفسنا في طريق مسدود"[٢٢]. ومن ثم تم التركيز في النقد الحديث على التقليل من شأن المرجعية, وجاء الخطاب النقدي ليؤكد على عدم تقبّل أن الخطاب الشعري يحيل على أشياء العالم الخارجي, وبصرامة تم تخطي فكرة المحاكاة, واعتبارها تقليدا شعريا قديما تم تجاوزه.

هل يمكن تخيّل نص يسبح في الفضاء (حتى لو كان الفضاء الشعري) دون أن يكون محيلا على أي شيء, حتى لو لم يكن واقعيا؟. يستحيل تلقي اللغة إن لم تُحِل على "شيء ما", ومن ثم فلا مجال "لإنكار" المرجع, بل يبقى المرجع في النصوص الأدبية "احتماليا", وهذه الاحتمالية فكرة ألحّ عليها الدارسون بأن أعلنوا "أن علاقة النص الأدبي بالمرجع ترتبط عند بعض الدارسين بمصطلح

الاحتمالية, لأن النص يقدم واقعا محتملا, وما نعتقده عند الوهلة الأولى بأن النص يحيل إليه ليس إلا من عمل الدلائل, وقدرتها على خلق التأثير, وهو ما عبر عنه ريفاتير بقوله: إن القارئ المتعود على الاستعمال المتعدي **Transitif** للغة, يقوم بتفكيك الإرسالية وكأنها تحيل إلى مرجع, وهو نفس التصور الذي دفع بارت أن يعرف الأدب بأنه: لغة غير متعدية"(٢٣). وذهب تودوروف إلى أننا مع النصوص الأدبية ننتقل من متتالية من الجمل إلى عالم خيالي, وأننا "نستحضر بواسطة الكلمات كونا مصنوعا من الكلمات وآخر مصنوعا من النشاطات غير اللفظية (سواء أكانت مواد أم خصائص). وتبعا لذلك لن يكون بين الخطاب (الذي نقرأ) وبين خطاب آخر أو مادة غير خطابية علاقة تماثل"(٢٤). وهذا "العالم الخيالي" هو ما جعله جرايس : المعنى غير الطبيعي **Non-natural meaning** (٢٥). وجعل لوتمان مرجعية النص تتخطى دواله وتتوالد من "علاقة النص بأنساق معنى أوسع, بنصوص أخرى, بشفرات وقواعد في الأدب وفي المجتمع ككل"(٢٦). وسخر أمبرتو إيكو من افتراض أن المرجع مربوط في الدوال, فقال "إن القراء الذين يبحثون ـ على حد تعبير آيزر ـ عن الصورة في السجادة, أي عن سر خفي في النص, إنما يبحثون في الواقع عن تأويل دلالي مضمر"(٢٧). ويتخطى المرجع دواله, وتبدو قفزة كبيرة بين الدوال وما تحيل إليه, "فكما نؤلف بين المعاني لإنتاج جمل ذات معان مركبة نؤلف بين الأفكار بنفس الطريقة", أي أن "الدال" هنا لا يعود مرتبطا بالملفوظ اللغوي, بل يتمدد ليشمل المعاني والأفكار, والتي بدورها تعمل كدوال تحيل إلى مرجعيات, لن تكون هي المقصود بما ذهب الدارسون إلى النص عليه من أن المرجع هو العلاقة الموجودة بين الأشياء والكلمات.

وجزء من إدراك معنى الكلام موسوم بالمعرفة البراجماتية **Pragmatic** .

التداولية, وهي تعني السياق الذي تظهر فيه اللغة, فقد يكون معنى الجملة ليس ضمن مكوناتها, "وتلعب البراجماتية دورا مهما في معرفتنا لما يعنيه بالفعل المتكلمون والكتّاب, وفي تواصلنا الفعّال مع الأفراد الآخرين"[٢٨]. وعليه فإن المعرفة البراجماتية تلعب دورا كبيرا في توجيه الدلالة الشعرية, إذ نفهم ـ بدءا ـ أن الشاعر لا يعني أي شيء, وأن اللغة "تشير إلى نفسها", وأن الموضوع ليس أكثر من "كلام", وهذا بحد ذاته يكبت كل الوظائف اللغوية, ويعلي ـ في ذات الوقت ـ من الوظيفة الانفعالية, وبالتالي تساهم هذه النقطة في تقليص الإحساس بالمرجع, وترفع ـ من ثم ـ احتماليته, ويبدو تعلّق النقاد بها (الاحتمالية) ـ في سياقها ـ مبررا, كما يلح تودوروف على ذلك بقوله" "إن التحليل الذي يقوم على البحث عن الاحتمالية وليس الحقيقة (داخل الفن) يجب أن يسعى إلى إظهار العمل الذي تقوم به الدلائل (اللغة), حيث الحقائق تأخذ شكلا عن طريق تلفظها, أي مشهدا من لعب الدلائل, هذا التصور لعملية اشتغال النص يزيل مفهوم الانعكاس الذي يطابق بين نظام النص الأدبي ونظام الواقع, كما أنه يوقف التصور الاستهلاكي العفوي لمعنى النص, ويسعى بذلك إلى التساؤل حول الميكانيزمات التي يقع بوساطتها إنتاج معاني النص (بارت) حتى لا نغلق النص في معنى واحد"[٢٩].

لكن إن نظرنا في مستويي اللغة: الإفراد والتركيب, فلن يكون الخلاف جوهريا فيما يتعلق باحتمالية المرجعية. فربما جاز أخذ مرجعية اللفظ بشيء من الوثوقية, إذا نظرنا إليها كألفاظ مفردة, لكن هذا ـ أيضا ـ يشكك فيه اللغويون, فذهب بيار جيرو إلى النص والتأكيد على "أن الكلمات لا تمتلك معاني مسبقة, بل استعمالات, وأن معاني كلمة ليست سوى مجموع استعمالاتها, وهذا يعني أن معنى كلمة في الخطاب ـ ولن يكون ثمة معنى سوى

في الخطاب . يتحدد عبر علاقاتها مع بقية الكلمات في نفس السلسلة المنطوقة"(٣٠). وإلى هذا ذهب جاتلوب فريجه الذي أقر بأنه إذا كان مرجع الاسم هو ما نشير إليه بهذا الاسم, "فإن التمثيل الذي نربطه به, ذاتي خالص, وبين الشيء والتمثيل وعلى حدودهما يكمن المعنى الذي ليس هو ذاتيا,..., وأيضا ليس هو الشيء ذاته"(٣١). وذهب جورج ماطوري إلى أننا "لا نجد للكلمة إلا قدرا ضئيلا من الاستقلال الذاتي, لدرجة أنه يمكننا أن نزعم أن ليس لها إلا وجود نظري"(٣٢). ويتلاقى مع هذا رأي كل من جون كوين(٣٣), وتودوروف الذي رأى أنه حتى في حال اعتبار مرجعية للكلمة في حال إفرادها, فإن هذا المرجع يهتز مع الجمل, ولفت الانتباه إلى أن "الأدب ليس مصنوعا من الكلمات, ولكنه مصنوع من جمل"(٣٤).

وإذا كانت علاقة الدوال بما تحيل إليه (إفرادا وتركيبا) تحتبس في وضعية ملتبسة هكذا. فقد ذهب الدارسون إلى إفساح المجال أمام "الرأي العام" حسب تودوروف, الذي ميز بين خطابات ثلاثة: خطاب النص والواقع والرأي العام, ونفى اعتبار الأحكام الأخلاقية في مجال الحكم على الخطاب الأدبي بالصدق من عدمه. وهذا "الرأي العام" يتقاطع مع "المتلقي" الذي أفسحت له نظرية التلقي أرحب مجال للحكم على النص الأدبي, وهنا تتحول "تأويلات" التلقي إلى "مرجع" للدوال, بصرف النظر عن مدى ارتباط "الدلالة . الجديدة" "بالدلالة . المعجمية" التي كانت لهذه الدوال قبل تعالقها في البناء اللغوي الجديد, لأن "كل الكلمات التي صُنِعَتْ لكي تحدد, تصبح عاجزة عن أن تملأ وظائفها, فهي تعين دون أن تعني, وتصبح بذلك كلمات إشارية"(٣٥).

وتقود كل هذه الاستبصارات الثقافية حول مرجعية الدوال إلى نتيجة مخيبة للتوقعات, إذ يمكن الحديث . بثقة وراحة نفسية . عن "إمكانية فصل الدال عن

المدلول". ويرد عابد خزندار هذا الفصل إلى محاولات مالارميه, الذي أسس "للكتابة", بتحويل الإبداع إلى "إنتاج لغوي, أو إنتاج نص لا علاقة له بالواقع, أو ما يسمى بالمشار إليه **Referent** حيث أن هذا لا يعدو أن يكون وهما أو أسطورة **Myth** أي أن الإبداع رواية وشعرا, أو على الأصح نصا, ليس مرآة للواقع ولا يمثله, إنه يمثل نفسه, ولا يشير إلى شيء يقع خارجه"(٣٦). وأنكر تودوروف إحالة النص إلى مرجع, وقال "علينا ألا نستسلم للوهم التمثيلي الذي ساهم طويلا في حجب هذا التحول, إذ لا يوجد في البداية واقع معين ثم فيما بعد تمثيل له بواسطة النص, فالمعطى هو النص الأدبي"(٣٧). وأضاف فريجه إمكانية وجود معنى "بدون أن يكون لنا نفس اليقين بالرغم من ذلك في العثور له على مرجع أو مشار إليه. فإن استخدمنا الألفاظ والعبارات بالكيفية المعتادة المتعارفة فلا شك أننا نتحدث قاصدين مرجعيتها. غير أنه قد يقع لنا أن نقصد الحديث عن الألفاظ وحدها أو معناها وحده"(٣٨).

أصبح بالإمكان ـ إذن ـ الحديث عن الدوال دون دلالات, وعن الدلالات دون دوال. وحتى الدلالات يمكن أن تتحول إلى علامة "عندما تقوم بتصوير شيء آخر, يسمى موضوعة"(٣٩) بحسب بيرس. ● ورصد محمد عبد المطلب هذه الحالة وأطلق عليها "التدال", وهي الحالة "التي يفقد فيها كل دال جزءا من دلالته ليدخل في دائرة دال آخر, محركا المعنى إلى أفق تأجيلي مستمر, وهذا الأفق يجعل النص في حالة إحالة دائمة, حيث يحيل كل تركيب على ما يليه". دون أن يكون هذا داخلا في باب المغامز أو التهوين من القيمة الفنية للنص, بل إنه يصبح من علامات الشعرية, وذلك "بتحرير الدوال من مرجعها المعجمي, وتحليقها في إطار واسع من الاحتمالات الدلالية,.., وهو ما يدفع بالشعرية إلى دائرة الاحتمالات والإنتاجية المتعددة"(٤٠).

٣- إرهاصاته في التراث

ومن اللافت للنظر أن تراثنا العربي به إشارات ـ عدة ـ تسمح بانفصال الدال عن مدلوله, وتغييب المرجعية المعجمية التي أقرها منطق اللغة, حتى في أشد النصوص حساسية, مثل القرآن, فقد ذهب مقاتل بن سليمان (ت. ١٥٠ هـ) إلى أنه "لا يكون الرجل فقيها كل الفقه حتى يرى للقرآن وجوها كثيرة" وهذه "الوجوه" هي الاحتمالات المجازية, التي تخلخل المرجعية المعجمية, وكأن "من أهداف مقاتل أن يحدد لبعض ألفاظ القرآن وعباراته (الوجوه) المختلفة لمعانيها عبر اختلاف سياقاتها في الآيات القرآنية. فهناك (عين اللفظ) أو معناه المركزي, وهناك معان فرعية سياقية"(٤١). ولن تتولد "المعاني السياقية" إلا بتحريف مرجعية اللغة, وهذا هو تحقيق المجاز, الذي رأى الشوكاني له أربعين حالة يتحقق فيها, جعلها "الملازمات بين المعاني"(٤٢), والتي تسمح بأن ينفلت معنى اللفظ الأصلي باتجاه المجاز, وباعد السكاكي حين اعتقد في كفاية وجود اعتقاد لدى المتكلم بأن السامع قد يفهم معناه, ولن يخطئ في الوصول إلى القصد, وعدَّ هذا من الأسباب الوجيهة إذا اعتقد منشئ المجاز في المستمع اعتقادا حسنا "في صحة أن ينتقل ذهنه من المفهوم الأصلي إلى الآخر (=المجازي) بواسطة ذلك التعلق بينهما في اعتقاده"(٤٣).

وربما كان الخوف من فقد المعاملات الشرعية مرجعيتها لو جرى الناس وراء إطلاق التوليد المجازي هو الذي دفع بالناس إلى وضع الاحتراز بأن يحتموا بما "جرت عادة العرب عليه", وقد أباح ذلك صراحة الجاحظ في كتابه الحيوان, إذ أعطى الناس كامل حريتهم في "أن يضعوا كلامهم حيث أحبوا, إذا كان لهم مجاز إلا في المعاملات"(٤٤).

ومؤكد أن الشعر بعيد كل البعد عن المعاملات الشرعية. وبالتالي أدرج

السكاكي "المجاز" ضمن العلاقات العقلية للدلالة, وهو يفرق بين دلالة المطابقة الوضعية التي تختلف عن "المجاز التابع للدلالة العقلية, سواء كانت دلالة تضمُّن أو دلالة التزام"(٤٥). فإذا كان ذلك كذلك, فلماذا لا يُعطِى هذا الشعراءَ الحقَّ في الجري وراء الدلالات العقلية المجازية, ومن ثم ظهر من يعتبر أنه من باب الضرورات "ما جوزوه للشاعر من الإخبار عن الشيء بخبر ليس من جنسه"(٤٦). وهذا معناه "خلق" مرجعية جديدة, وإزاحة المرجعية المعجمية, وهذا ما اعتبره ابن جني من باب الشجاعة في اللغة, ومنه "الحمل على المعنى والتحريف"(٤٧). وكان عبد القاهر أكثرهم إبانة بالإلحاح على "ضرورة الخروج بالألفاظ اللغوية عن مدلولاتها الأصلية حتى تكون هناك لغة أدبية"(٤٨).

٤- دي سوسير وتأسيس البدايات الحديثة

لكن, في ظل الوضع الراهن, فإلى دي سوسير ترجع بداية وضع بذرة الفصل بين الدال والمدلول بالصورة الحديثة, وذلك بإقراره "أن اللغة نسق من العلامات, ويجب النظر إلى كل علامة على أنها مكونة من دال ومدلول, والعلاقة بين الدال والمدلول علاقة تعسفية, ومن ثم فإن هذه العلاقة بين مجمل العلامة وبين ما تشير إليه (وهو ما يسميه سوسير المرجع) هي أيضا علاقة تعسفية"(٤٩). إن السمات التي تتميز بها نظرة دي سوسير إلى اللغة تتمثل في القول بخروج العلامة اللغوية عن مبدأ السببية, وبأن كل شيء في اللغة مبني على الاختلاف(٥٠), وإعطاء مساحة من الحرية لدى المتلقي في قرْن الدال بمدلوله(٥١).

ويعترض تيري إيجلتون على هذا التفكير بأنه "إذا كانت العلاقة بين العلامة والمرجع علاقة تعسفية, كما حاول سوسير, فكيف يمكن أن تقوم نظرية للمعرفة على أساس هذا التناظر **Correspondence**" ويرى أنه "من أجل

كشف طبيعة اللغة, كان على سوسير أن يكبت أو ينسى قبل كل شيء ما يجري الحديث عنه: أي أن المرجع, أو الشيء الواقعي الذي تشير إليه العلامة قد جرى تعليقه حتى يمكن فحص العلامة ذاتها بشكل أفضل"(٥٢). وثمة معارضون كثيرون لفكرة الفصل التعسفي هذه(٥٣).

وركز سوسير النظر على أنه في حال تكرار العلامة (الدال ـ اللفظ) في نفس النص مرتين فإن العلامة تكون مؤهلة "لخلق معان جديدة حسب العلاقات الجديدة التي يدرجها فيها الكلام"(٥٤). وهذا يعني ـ في النهاية ـ أن المعنى إنما "هو ناتج ثانوي لتفاعل يفترض أنه لا نهائي بين الدلالات, وليس مفهوما مربوطا بقوة إلى ذيل دال معين. والدال لا يعطينا مدلولا مباشرة.. فليس ثمة منظومة متآلفة بين مستوى الدلالات ومستوى المدلولات في اللغة"(٥٥). وفي حال صحة نظرية سوسير فإنها "تجعل التخاطب **Communication** بين الناس مستحيلا ما دامت الكلمات يتغير معناها بحسب مواقعها"(٥٦). وتظل فكرة سوسير مثيرة للجدل, فنحن "نسلم بأن مدلول الكلمات المفردة يتغير بتغير السياق, أو بعبارة أخرى إنها تكتسب مدلولها من السياق, وعني بالسياق,.., كل ما يصاحب الكلمة من وقائع, لا الكلمات التي تسبقها والكلمات التي تتلوها في النص وحسب, ولكن هذا لا ينفي أن ثمة دلالة لكلمة المفردة, إذ لو خلت الكلمة المفردة من أي دلالة لبطلت وظيفتها في السياق"(٥٧). ودفعت نظرية سوسير إلى أن تصبح اللغة في "محرق الاهتمام", ويتحول الأدب إلى "لغة" قد فقدت تواصلها الخارجي (خارج النص ـ اللغة) مع مراجعها (إن أصبح لها مراجع) ويصبح التركيز على: "أن اللغة هي ما يتحدث في الأدب, بكل تعدديتها الحاشدة متعددة الدلالة **Polysemic** وليس المؤلف نفسه. وإذا كان ثمة مكان تجد فيه هذه التعددية الموارة للنص بؤرتها لحظيا, فليبس هو المؤلف بل القارئ"(٥٨).

٥- السياق التاريخي

لم تكن أفكار سوسير لتثمر هذه النتائج لولا تلاقيها مع طموحات الحداثة, مما خلق مناخا عالميا لتقبل أفكار سوسير, بعد أن "أعلن الشذوذ عن نفسه كمبدأ أساسي من مبادئ الأدب والشعر الحديث"[٥٩]. وزاد إيغال الحركة الرمزية في خصوصية رموزها, والتي صارت "رموزا ذاتية يخلقها الشاعر"[٦٠], حتى صارت " بمعناها وتطبيقها سرا بين الشاعر وخبرته الخاصة ـ سرا قد يفقهه القارئ أو قد يستنتجه من النص العاطفي"[٦١], [وقد لا ينجح] بسبب أن الشعر الرمزي "لا يهتم بالمعنى والمضمون قدر اهتمامه بالصوت, والنغم الموحي"[٦٢], وانتقلت الحماسة إلى الرسامين السرياليين, الذين كانوا ـ حسب ياكوبسون ـ "ينحون منحى استعاريا لكونهم يصورون الأشياء لا بما يرتبط بها مكانيا أو زمانيا, بل بما يرمز إليها بعلاقة, وهذه العلاقة غالبا ما تكون تشبيهية أو ثقافية"[٦٣]. وهذا هو الذي عناه علم النفس الحديث "بالسينيستيزيا, ويقصد بها الارتباط التلقائي ـ الذي يتفاوت من شخص لآخر ـ بين إحساسات ذات طبيعة مختلفة تبدو كما لو كانت تثير إحداها الأخرى, كأن يثير صوت ما إحساسا بلون أو رائحة معينة"[٦٤].

وعلى صعيد الشعر, فإن هذا السياق الثقافي "يلقي على اللغة مهمة عسيرة وغريبة معا, ألا وهي أن تفصح عن المعنى وتخفيه في آن,.., بعد أن تنم القصيدة عن وظيفة اللغة الأساسية في النقل وتوصيل المعاني ليعلقها في ما يشبه الفراغ"[٦٥]. فتغيرت ـ إذن ـ مهمة لغة الشعر, و"أصبحت عناصر الإيقاع والنغم هذه هي التي تحدد دوافع العملية الشعرية نفسها, وتتسبب في وجود القصيدة واختيار كلماتها ـ لا بحسب معانيها بل بحسب الطاقات الموسيقية التي تشعها والدلالات التي توحي بها,.., والقصيدة تستخدم اللغة بطبيعة الحال

ولكنها لغة لا توصل لقارئها موضوعا ولا تنقل إليه معنى,.., وهذه هي اللغة الجديدة أو اللغة الجامعة.. إن مقياس قيمتها هو الانفعال والموسيقى"(٦٦).

وانعكس هذا الوعي الحداثي باللغة في عبارات طنانة أدلى بها شعراء الرمزية أمثال بودلير ورامبو ومالارميه وفاليري, تدور ـ جلها ـ حول نشدان لغة بلا مرجعية, تعتمد على قيمها النغمية والإيحائية وجرسها الرمزي الذي يستثير حالات نفسية غامضة وتهويمات مطلوبة لذاتها, ومن ثم تصبح اللغة جمالية لا تشير إلا إلى نفسها, وفي تصريح آلن بو التالي شيء من هذا الهياج الجمالي الذي انتاب الحداثة: "إن الأفكار شيء جانبي وأن العوامل الصوتية والقوى النغمية ينبغي أن تبقى في المكان الأول ولا يضحى بها"(٦٧), وكانت النتيجة أن "القصيدة الحديثة تتلافى الاعتراف "بموضوعية" العالم الكائن خارج الذات أو داخلها حتى لا ينال من أسلوبها"(٦٨). ومن نافلة القول التذكير بانتقال طرف من هذا الوعي إلى الرمزية العربية, كما يظهر في مقدمة "المجدلية" إذ ذهب سعيد عقل إلى "أن الشعر لا يحتاج إلى معنى" و أن "اللاوعي رأس حالات الشعر"(٦٩).

وهذا الهوس في النظر إلى طرفي اللغة (الدال والمدلول) في انعزالية, كان قد سبق إلى المجال الفلسفي, وأثرت هذه الأفكار كثيرا على الألسنية المعاصرة. فمنذ القدم (منذ جابر بن حيان, مثلا) تم البحث فيما تشير إليه مرجعية اللفظ, وتوصلوا إلى "أن الكتابة دالة على ما في اللفظ المنطوق واللفظ دال على ما في الفكر والفكر دال على ماهية الأشياء"(٧٠), وهذا يغيّب مرجعية اللفظ ويسندها إلى الفكر (المدلول), وجعل فريجه "معنى العبارة يكمن في الطريقة التي تشير بها العبارة إلى مرجعها"(٧١), ومن ثم فالمرجع في الأسلوب, وليس ذا استقلال, ونفي لوك ارتباط الألفاظ بأي مرجعية, وقال إن الكلمات

"لا تشير إلا إلى الأفكار الموجودة في ذهن قائلها"(٧٢), وإلى قريب من هذا نص فتجنشتين على "أن معنى الكلمة يتحدد بناء على الظروف المختلفة التي تستخدم الكلمة في حدودها بالفعل"(٧٣), وجعل من علامات مشاكل اللغة ـ أي لغة ـ الناشئة عن سوء فهم استخدامها إنما يتأتى من الظن بأن اللفظ الواحد له معنى واحد دائما, في حين أن معناه مرتبط باستخدامنا له في اللغة بالفعل. وهذا ما قاده إلى التمييز بين مستويين في اللغة: الملفوظ, وأطلق عليه الأسماء, والمراد وأطلق عليه القضية, وبعد بحث توصل إلى نتيجة محبطة: "إن الأسماء ذات دلالة ولا معنى لها, وإن القضايا ذات معنى ولا دلالة لها"(٧٤). وأدلى فيشته بتصريحات مربكة حول المرجعية, كذلك(٧٥).

٦- تطور النظر

وألقت الظاهراتية بثقلها على دراسة المرجعية, باحتفاء هوسرل بشكل خالص للوعي الموضوعي, وهو ـ بحسب إيهاب حسن ـ "لا يحوي عناصر ولا يصير موضوعا لتجربة, هذا الشكل من الوعي منعزل بمسلسل من "التحول" ليس جزءا من عالم الأشياء الشائع ولا المشاعر أو الأحاسيس"(٧٦), وهذا الوعي المتعالي المفارق الترانسندنتالي حينما يعبر عن ذاته نطقا وكتابة, يدرس هوسرل هذه الحالة من تجليات الوعي, ويجري عليها عمليات تمزيق قاسية ومدمرة, و"عبر هذا الإفراغ للكتابة من القيمة لصالح الصوت (البشري), وإفراغ الأخير من ثم من القيمة لصالح الصوت غير المسموع للروح, يكون هوسرل قد أفرغ الكائنية من كل معيش أصيل مادام يريد تحقيقه في وسط مقطوع من كل صلة بمعيش الغير"(٧٧).

وتترك أفكار هوسرل تأثيرا واضحا على سارتر وفهم اللغة, وتشبيهها بالجسد(٧٨), وكذلك الفصل بين الأشياء والصور المعبر عنها, واللغة, وإمكانية

تخيل وضع استحضار الصور دون الإمساك باللغة, مما يعني "فصل الدال عن مدلوله", وعزل المدلول (المرجع) والتعامل معه دون غطائه اللغوي. وتتجلى كل هذه المقدمات في استبصارات إيكو الذي أسند عملية بناء مرجعية النص إلى "الدور الذي يلعبه القارئ من زاوية فهمه وتحقيقه وتأويله"(٧٩), وتنوّع القراء والقراءات هو الذي يؤدي إلى "العمل المفتوح"(٨٠), وفي هذا العمل المفتوح, فإن "العمل الفني,.., لم يعد موضوعا نتمتع بجماليته, بل صار سرا يجب أن نقوم باستكشافه, وصار واجبا يجب أن نقوم به, وصار منبها للمخيلة"(٨١). والسبب في هذا الاندفاع باتجاه القارئ هو أن النص لم تعد له مرجعيته , ولا يحيل على أي شيء, وعلى المتلقي أن يقوم بفك شفرات الدوال التي تكون النص, مما يجعل ـ بحسب إيكو ـ التعددية في التدخلات الفردية ممكنة.

كان الشكليون هم الذين تحملوا عبء ترويج فكرة "الأدبية" وأن أداة "التعبير الأدبي ذاتها هي التي تتصدر الاهتمام وليس الرسالة"(٨٢), ومعهم صار النص "بنية إشارية"(٨٣), و"بدلا من أن ينظروا إلى الشكل على أنه التعبير عن المضمون, جعلوا العلاقة تقف على رأسها: فالمضمون هو مجرد "الحافز" للشكل, مجرد مناسبة أو فرصة لنوع خاص من التدريب الشكلي"(٨٤), وكان هذا من أهم الإجراءات لفصل الدال عن مرجعه.

ويبرز اسم موكاروفسكي, الذي رسّخ فكرة انتفاء التوصيل عن لغة الشعر, وغيّر تراتبية العلاقة في النص الأدبي, فمعه "يصبح ما سمّي (تقليديا) من قبل باسم العناصر الشكلية, حوامل للمعنى, ويصبح ما سمّي (تقليديا) عناصر المضمون ـ أو الموضوع ـ جانبا من شكل الإشارة"(٨٥). ونص على ضرورة قطع علاقة النص بالواقع خارج اللغة, وجعل شعرية اللغة مرتبطة بوظائف تسود فيها الوظيفة الجمالية ذات التوجيه الذاتي. والوظيفة الجمالية "هي الوظيفة التي لا

تتوجه أساسا إلى ظواهر خارج القول نفسه, فهي تجذب الاهتمام إلى تركيبها الذاتي", وأقر قانونا صار من أبجديات الخطاب النقدي, وهو أن اللغة الشعرية تتحقق من خلال انتهاك قانون المعيارية(٨٦). وفي ضوء إلماعات موكاروفسكي تتحطم مرجعية اللغة تماما, ولا يعود ثمة من مجال للبحث عن ما تشير إليه اللغة خارج النص.

ركز الشكليون على فكرة "الإغراب, أو نزع الألفة, فالشيء النوعي بالنسبة للغة الأدبية, ما يميزها عن أشكال الخطاب الأخرى, هو أنها "تشوه" اللغة العادية بطرق متنوعة"(٨٧).لقد عدَّ خلوفسكي هذا المبدأ كقاعدة كونية من أجل تمييز الأدب عن باقي الممارسات الدلالية الأخرى, "إنه نوع من إزالة التعاطف والغرابة مع الأشياء؛ إنه تجديد لإدراكها"(٨٨). وأصبح "تغريب" الأشياء غاية من غايات الفن, "لأن عملية الإدراك [بحسب شكلوفسكي] غاية جمالية في ذاتها ولا بد من إطالة أمدها, فالفن طريقة لممارسة تجربة فنية الموضوع, أما الموضوع ذاته فليس له أهمية"(٨٩). وبهذا يتم الإجهاز على المرجعية تماما, إذ يهدف الفن إلى تغريب الواقع, وبحسب إيجلتون, إلى تشويهه. ومن ثم يصرح ميخائيل باختين بأن "ما هو جدير بالاهتمام في الخطاب ليس المدلول"(٩٠).

وبإبطال "المدلول" توجه باختين إلى مفهوم الكرنفال(٩١), وهو مفهوم يعيد تعيين الكثير من مفاصل العملية الإبداعية, بتداخل الحدود الفاصلة بين المشارك والمتفرج, والجدي والهزلي, والآخر والذات, وموقف الناس من السلطة, أي سلطة. وإذا نقلنا الكرنفالية إلى مجال الأدب (الشعر), يتحول المتلقي إلى مشارك في إنتاج الدلالة, وتلتبس أنا القارئ بأنا المبدع, ويتحول التلقي إلى حالة كرنفالية احتفائية مشحونة بكل غوايات السخرية والضحك والموت والحياة

والإبداع وعدمه, وتجليات الوهم والواقع والالتباس والحقيقة. فلا تعود ثمة حدود مضروبة على المتلقي عليه ألا يتجاوزها, ولا يخضع لأي سلطة خارجية عن سلطة النص وإشارياته, والتي يبنيها هو ـ أو جزء كبير منها ـ إذ لا تتأسس معظم إشاريات العمل إلا في معية المتلقي, ومن ثم فإن مرجعية النص / اللغة هنا, تكون فردية وذاتية. وإذا أعطينا المرسل ـ الشاعر نفس التركيز, وأنه كان في حال احتفالية إذ ينشئ نصه, وأن إبداعه يتميز بالحرية, وبالتعدد الصوتي وتداخل الخاص والعام, ويصور حالة خاصة إزاء الوجود والحياة, فمعنى هذا أن إحالة نص المبدع, هي الأخرى فردية ذاتية. وهنا تكمن إشكالية مرجعية في الإحالة لدى المتلقي الذي يستقبل إحالات فردية ويقوم بتفسيرها في ضوء إحالاته الفردية, ومن ثم فهذا يشكل ـ بالتأكيد ـ التباسا دلاليا في مرجعية النص العامة. أو كما عبر تودوروف فإن "كل كلمة يمكن أن تستحضر تمثيلا, ولكن حينما تؤخذ الكلمات معا لا تصنع كلا, ومن ثم فإننا ننقاد إلى تدبّر أمر الكلمات من حيث هي كلمات"[٩٢] دون التفكير في مرجعيتها وما تحيل إليه.

ومن بين الشكليين يبرز ياكوبسون, وقد حمّله صلاح فضل المسئولية عن غياب الإحالة والمرجع[٩٣], لأنه جعل "الرسالة شكلا, وأن وظيفة الشكل هي جلب التركيز على الرسالة ذاتها, وليس ما تشير إليه"[٩٤], وذلك من خلال إلحاحه على أن "الشعر هو التشديد على المرسلة لحسابها الخاص" وجَعْلِ "التشديد على المرسلة لحسابها الخاص هو ما يميز الوظيفة الشعرية للغة"[٩٥], ولا يتحقق ذلك إلا بأن تمارس الكتابة "عنفا منظما على الحديث العادي"[٩٦]. وهذا العنف هو الذي يخلّق "الشعرية": و"لكن كيف تتجلى هذه الشعرية؟ أنها تتجلى في إدراك الكلمة ككلمة لا كمجرد بديل عن الشيء المسمى, ولا كتفجير عاطفة"[٩٧]. وبعبارة ناصعة: لا مكان للحديث عن المرجعية. فالكلمة

هي ما هي عليه, وليس ما تشير إليه. ولا يتحقق ذلك إلا من خلال مخطط ياكوبسون الشهير: وظائف اللغة.

حينما تحدث ياكوبسون عن الوظائف اللغوية الست, فهذه الوظائف ليست هي ـ بالضرورة ـ المعنى الناشئ عن ارتباط الدال بالمدلول ـ في عرف سوسير ـ, لكنها فائض دلالة ينبعث عن علاقة الدال بالمدلول للإشارة إلى المرجع. ولكن ياكوبسون أعلى ـ بإفراط ـ من شأن هذه الوظائف, وجعلها جوهر ما يجب أن نقف عليه في علاقة الدال بالمدلول. وفي مجال الشعر جعل الوظيفة الشعرية صلب ما نبحث عنه في الشعر, وبذلك يكون قد قطع جسر التواصل بين المتلقي والأعراف اللغوية السائدة, وحوّله إلى طريق آخر للتلقي ليس بالاعتماد على المقولات اللغوية المؤسسة ضمن السياق اللغوي السائد, قدر ما هي مستمدة من الفيض الشخصي والفردي للنص والمتلقي.

وأصبحت "الوظيفة الشعرية" معيارا نقديا رائجا, وهي لا تتحقق إلا بعزل اللغة عن سياقها, وبحسب إيجلتون "تكون الوظيفة الشعرية مسيطرة حين تحتل الكلماتُ ذاتَها, بدلا من الذي يقال بواسطة مَنْ ولأي غرض في أي موقف, حين تحتل "مكان الصدارة" في انتباهنا,.., إن الكلمات لا يجري لضمها معا فقط من أجل الأفكار التي تنقلها, مثلما في الحديث العادي, بل باهتمام بمنظومات التماثل والتقابل والتوازي, وما إلى ذلك, مما يخلق جرسها, ومعناها وإيقاعها وتضميناتها"[٩٨]. ولعله من المثير للانتباه أن يقود خطاب ياكوبسون ـ فيما بعد ـ إلى الانزعاج من إحالة النص على شيء ما, وتصبح إمكانية الإحالة في جزء من النص مصدر ضجر, كما يرى صلاح فضل في قوله: "منذ شرح جاكوبسون وظائف اللغة في مخططه الشهير ونحّى الوظيفة التعبيرية أو الإشارية وأيقونيتها, وأصبح بوسعنا منذ ذلك الحين أن نرقب نمو علاقة طردية واضحة

بين حالات تغييب تجربة التعبير عن الواقع وتثوير اللغة في الشعر, بحيث تصبح اللغة برموزها وإيقاعاتها المخصبة بنظائرها المشعة هي التي تمثل بؤرة الاهتمام في العملية الإبداعية, الأمر الذي يؤدي لتواري وغياب عمليات التعبير [=المرجع], بحيث لا يبقى منها [=المرجع] سوى شذرات متقطعة,.., بل غالبا ما تكون تلك العلامات [الدلالة على المرجعية] هي التي تكرّس المتاهة, وتوسّع عمدا دائرتها"(٩٠).

وفي منتصف القرن الماضي بدا أن العالم في حالة زحف مقدس نحو تحرير الدوال من مراجعها, وتحرير النص الأدبي من تعالقاته الواقعية. فظهرت مدرسة فرانكفورت, وعلى يدها تم "الإجهاز على توهّم وجود علاقة مباشرة بين الفن والأدب والواقع"(١٠٠), وأي إحالة على مرجع, أو توهم ذلك, إنما يأتي من معرفة سلبية **Negative knowledge**, أو معرفة بالتضاد مع العالم الخارجي.

وظهرت البنيوية وما بعدها, وقد جعلت من اللغة سجنا, "هو سجن السيميوطيقا الذي يقوم على ديكتاتورية الدوال واستبدادها"(١٠١), وأصبح "الشعر لغة فوقية.. لأنه لغة ما وراء اللغة, فهو لغة على لغة"(١٠٢), وبالتالي: أصبح من الواجب النظر إلى القصائد باعتبارها "بنيات وظيفية" ـ بحسب تيري إيجلتون ـ تكون فيها الدلالات والمدلولات محكومة بمنظومة واحدة مركبة من العلاقات. ويجب دراسة هذه العلاقات لذاتها وليس كانعكاسات لواقع خارجي. لقد ساعد تأكيد سوسير على العلاقة التعسفية بين العلامة والمرجع, بين الكلمة والشيء على فصل النص عن الوسط المحيط به وجعله موضوعا مستقلا"(١٠٣).

وقدمت أعمال رولان بارت نموذجا على التحول البنيوي في دراسة الأدب, بأن جعله "رسالة عن دلالة الأشياء وليس عن معناها, وأقصد بالدلالة تلك العملية التي تنتج المعنى بوجه عام وليس هذا المعنى أو ذاك"(١٠٤). وفي "الكتابة في درجة الصفر" "يقترح بارت أن تبدأ الحداثة مع البحث عن أدب

مستحيل. ونتيجة هذا البحث هو حلم أورفيوس: مؤلف دون أدب"(١٠٥). وفي كتابه "لذة النص" فإن كل الأفكار العليا, مهما كانت "إرهابية بصورة متأصلة. والكتابة هي الرد عليها"(١٠٦). وذلك بتحويل الدوال إلى أدوات لعب يتلاعب بها القارئ, ملتذا بترف الدوال, ويعيش مع النص "غير المكبوت الذي يظهر مؤخرته للأب السياسي"(١٠٧), ومن ثم رأى إيجلتون أن بنيوية بارت تمتنع عن إعطاء "العمل أي نوع من المعنى المتماسك. بل إنها بالأحرى تظهر تشتته وتفتته".

وانتقل بارت إلى ما "بعد البنيوية " حاملا ومروجا للفكرة "التي ترى أن القراء أحرار في فتح العملية الدلالية للنص وإغلاقها دون اعتبار للمدلول, وعلى نحو يغدو معه القراء أحرارا في أن ينالوا لذتهم من النص, وأن يتابعوا,..., تقلبات الدال وهو ينساب وينزلق مراوغا قبضة المدلول"(١٠٨).

وما بعد الحداثة ـ عموما ـ بكثير من التمرد و"التوحد تحت شعار الرفض لما هو معترف به ومكرس **Canon**"(١٠٩), بعد "تآكل مراكز السلطة التقليدية وفقدان المعتقدات القوية"(١١٠), وظهر أن الاستهزاء بالموروث "أنسب رد على عالم لم يعد بالإمكان الإيمان بعدالته ولا الإيمان بتغييره"(١١١), وبدت الفنون ـ معظمها ـ في "انتشاء مهلوس جديد غريب, تجاه قفزة لا مثيل لها إلى اغتراب الحياة اليومية"(١١٢), وتم التمرد في الأدب على أوسع نطاق, وأصبح من الرائج والشائع إنتاج نصوص تتمرد على كل شيء, بما في ذلك وضعية اللغة وأعرافها وآليات تداولها وإشارياتها, وعلى رأس ذلك الدوال وما تحيل إليه من مراجع.

٧- عمومية الفكرة وذيوعها

أصبح التلاعب بمرجعية اللغة فكرة سيارة, يمتدحها البلاغيون الجدد, كما في إصرار هنريش بليت ـ مثلا ـ بتقريره: "تتميز الصور الدلالية بطابع مرجعيتها الزائفة, وتلك هي خصوصية انزياحها عن المعيار الأولي"(١١٣), واللغويون أمثال

بلومفيلد الذي "رفض المنطق الأرسطي, ونفى جدوى أي رجوع لما يتصور أنه يحدث في الذهن عند التحدث"[١١٤]. وكذا في استبصارات فوكويني التي تقود إلى أنه "لا يكون للعبارات اللغوية معنى في ذاتها"[١١٥]. ويمكن اعتبار "الطاقة التفسيرية"[١١٦] التي جعلها تشومسكي في النحو التوليدي التحويلي, والتي تضمن حلّ الالتباس في البنية السطحية وهي من باب تدخلات القارئ في التأويل, واستكشاف عدة إمكانات محتملة, وحمل واحد منها على مأخذ الجد, يمكن اعتبار هذه "الطاقة التفسيرية" وجها من وجوه إقحام القارئ كطرف جوهري في إكساب الدوال مدلولاتها, وهو ما يضعف من القيمة الموضوعية لشأن المرجع.

وبشيوع فكرة تقليل الثقة في ربط الدال بالمرجع, ينتقل الجدل إلى خارج الأدب, ويصبح ملمحا نقديا, بعد أن كرّسته الدادية التي "استهدفت تحطيم وسائل الاتصال والتعبير من خلال إقصاء المعنى عن اللغة بتفريغها منه"[١١٧], وانتقلت الفكرة إلى مجالات الفنون لنحصل على التكعيبية والتجريدية والتجريبية, وهي تعتمد نفس الفكرة: إمكانية إبداع فن دون مرجع, أعمال فقدت مرجعيتها.

أصبح النص مطالبا بتحقيق الأدبية, التي صارت هدفا في ذاتها, من خلال "لغة تشير إلى نفسها **Self –Referential** , لغة تتحدث عن نفسها"[١١٨], دون وهم الجري وراء التوصيل, وإن كان من شيء توصله الشعرية فهو "توصيل اللغة ذاتها"[١١٩], ومن ثم فلا غرو أن "ينكر ريفاتير مرجعية الشعر, ويعتبرها تتنافر مع الأدبية والشعرية"[١٢٠] , ولا يتحقق ذلك إلا من خلال الوظيفة الشعرية التي تخلصت من التركيز على الكلمة وتحولت "إلى التركيب الشعري في تركيزه على المعنى المتعدد, أو غير المحدد, والدلالة الغامضة"[١٢١],

وأصبحت هذه هي "القيمة المهيمنة", والتي أعلت من "البعد الإشاري للغة"(١٢٢), ومن خلالها يتأسس فضاء النص وترتسم معالمه الفنية, بعد "هجرة الدوال لمراجعها المعجمية نهائيا, ودخولها دائرة (الاحتمالات) الإنتاجية التي ترتبط بالمتلقي أكثر من ارتباطها بالمبدع أو الإبداع"(١٢٣), وهذا مصداق لاعتراف مالارميه: "إن معنى أبياتي هو الذي يعطيه لها القارئ,.., إن للقصيدة الواحدة من المعاني بقدر ما لها من القراء"(١٢٤).

هنا يصبح الحديث عن مرجعية النص وهما من أوهام الماضي العتيق, بعد أن تحصنت التجريبية الحداثية "بمنهجية ألسنية تغلّب الدال على المدلول, في تحديد الإبداع الشعري, وتجعل الأولية له,.., فالشغل في الدال اللغوي, أو بتعبير آخر في التشكيل الخارجي أساسا, هو منطلق الإبداع الحداثي أو ما بعد الحداثي,.., وبهذا تفقد المفردات اللغوية معانيها وما وراءها من خبرات ثقافية وتاريخية وتصبح مجرد عناصر في بنية متعددة الإمكانات التشكيلية, وربما خالية تماما من المعنى بل حريصة على اللا معنى أحيانا عند البعض"(١٢٥). والذي يقوله محمود أمين العالم . هذا . لا يدخل من باب الذم قدر ما هو وصف, وهذا الوصف هو الذي يجعله ريفاتير "سمطقة القصيدة, ومن حسن الحظ تحقق هذه السمطقة القاعدة التي تنص على أن الأدب بقوله شيئا يقول شيئا آخر"(١٢٦). ويصبح من السهل ترديد جملة سوزان برنار عن وجود "قصائد جميلة تخلو من أبيات الشعر ووجود أبيات شعرية جميلة تخلو من الشعر"(١٢٧).

وأصبح غياب المرجع حالة من حالات التعالي والوفرة الثقافية والرفاهية الفكرية, لا يقدر عليها أي أحد, شاعرا أو قارئا, فعلى صعيد الشعر تحتاج إلى شاعر متمكن يعرف كيف يؤسس وجودا أنطولوجيا للشعرية دون تعالقها بالمرجعيات الدلالية المستقرة في النسق اللغوي المعتاد, وإلا كان الأمر محض

إبهام, وعلى صعيد التلقي تحتاج هذه الحالة إلى قارئ يقدر قيمة "الشطح", ويقدر على اكتشاف "المعنى" من الخواء والعدم, واستحضار الجدلية الجمالية في حال غياب أي تواصل دلالي بين النص ومحيطه المرجعي, دون أن يشعر هذا القارئ ـ المتمكن ـ بالتيه في عالم أصبح في حاجة إلى كشف لأن الطريق إليه خال ـ كليا ـ من العلامات اللغوية والإشارات اللفظية التي من خلالها كان المتلقي يقوم بفك شفرات النص في التلقي الاعتيادي.

٨- ما يترتب على ذلك

ويترتب على هذا الخطاب النقدي عدة قضايا تعمل جميعها في إطار عزل الدوال عن مدلولاتها, وأهمها: الغموض والتغريب وتفجير اللغة.

أصبح "الشعر هو الكلام الغامض بالطبع" وأي محاولة لإزالة هذا الغموض بالشرح أو التفسير مرفوضة, "ذلك أن الغموض والالتباس جزء من هيكل النص"[(١٢٨)]. وأصبح "ليس من الضروري أن نكون مفهومين"[(١٢٩)], والغموض علامة من علامات الكثافة والحدة الشعرية, وأصبح تقديم عمل "حول لا شيء وغير مترابط إلا مع نفسه"[(١٣٠)] هدفا, لأننا "نتكلم لا لنكون مفهومين, بل لذواتنا الداخلية"[(١٣١)]. ويحتاج هذا النص إلى جهد للتفاعل معه, وإرهاق, و "مع الإرهاق لا بد من درجة عالية من التنبه الشعوري الواعي الذي يتحرك على السطوح والأعماق"[(١٣٢)]. وبالتالي تكون "مفخرة الشعر هي تعطيل الكلمات لكي تعدو مظاهر رقص الجهاز الصوتي والسمعي"[(١٣٣)]. إن حجب المرجعية لا يعوق تواصل القارئ فقط عن فهم النص الحديث, بل "نجد كثيرا من الكتاب المحدثين لا يستطيعون, وهذا شيء طبيعي, توضيح أهدافهم في كلمات بسيطة. إن أفكارهم بحد ذاتها محيرة, ولذلك لا يمكنهم توضيحها حتى باللغة الشعرية والرمزية الدقيقة, ولا حتى باللغة المسرحية أو الروائية"[(١٣٤)].

وربط الشعر بالإغراب والإبهار والدهشة فكرة قديمة, ولها أصول تراثية, ويشعر القارئ ـ أحيانا ـ أن الإغراب هدف ومقصد, حتى أن العادي يتحول إلى غريب, لكن مع الشكلية والاهتمام بالأدبية والشعرية, تم إحالة "سر فاعلية اللغة الأدبية والأسلوب الأدبي إلى الغرابة أو الشذوذ أو الانحراف أو الانزياح"[١٣٦]. وهذا انعكاس للوعي الرمزي الذي فرض سلطانه على شعر العصر الحديث, وأصبح "تغريب الواقع" هدفا, وفي سبيله "ينبغي أن يقوم الشعر دائما على المفاجأة, فالمفاجأة التي تذهل القارئ بغرابتها,.. , هي من أهم ما يميز الشعر الحديث"[١٣٧], ولكي تتحقق هذه الغرابة الهشة لا بد من تفكيك العالم ونقله "إلى صعيد المذهل غير المألوف", وذلك من خلال التشويه والتغريب". وبالتالي تقل إحالة القصيدة إلى مرجع, فالغموض يهدف إلى تفريغ النص من دلالته ويتلهف إلى الوصول إلى حالة اللغة ـ الصوت, والتغريب يقصد إلى نزع الألفة عن عالم الواقع من خلال تقديم عالم آخر مفارق ومدهش, وهذا من شأنه أن يقطع ما تبقى من روابط المدلول بمرجعياتها.

٩- تفجير اللغة في السياق العربي

تمخض هذا الجدل النقدي عن مصطلح براق ومذهل, وجديد: "تفجير اللغة". وهو مصطلح ملغز رغم شيوعه النسبي, تقف وراءه فكرة انزياح الوظيفة التعبيرية ـ الإبلاغية, ويتحقق هذا الانزياح من خلال انفصام الدال والدلالة ـ في النص ـ "ويتم تعليق القانون الذي يحكم العلاقة بينهما وقتيا, وإزاحة اللفظة جزئيا من مجالها الدلالي المألوف, وربطها بمجال دلالي آخر, لا بغرض تغيير معنى اللفظة ذاته, وإنما بهدف تفجير طاقاتها التعبيرية, وإثراء قدراتها الإيحائية, والمغامرة بها في مجال تأسيس علاقات جديدة"[١٣٨] ومن ثم اعتقد جبرا إبراهيم جبرا في أن المقصود بتفجير اللغة هو إعادة تشكيل القرائن

بين الكلمات[١٣٩], ويشرح كمال ابو ديب تفجير اللغة بقوله: "تتمثل عملية تكسير الدلالة الواحدة المستقرة, وتفجير دلالات جديدة للفظة المفردة, في استخدام اللفظة في سياقات جديدة تماما, لم يكن مألوفا أن تستخدم فيها في التراث اللغوي عامة, أو التراث الشعري بشكل خاص, ثم في التجاوز باللفظة من حدود وشبكة للعلاقات ممكنة (وإن لم تكن مألوفة دائما في الاستخدام الشعري) إلى خلق شبكة للعلاقات بينها وبين غيرها من الألفاظ, تكاد تكون أدخل في إطار اللا ممكن, أو اللامعقول, وأدخل أحيانا في إطار المتناقض"[١٤٠].

لعل "تفجير اللغة" أن يكون أكثر الإجراءات النقدية فعالية في غياب المرجع, فبتفعيله لا يتبقى معنا من اللغة إلا جانبها الصوتي, الدوال, وبإعادة ربط هذه الدوال بعلاقات جديدة لا ممكنة ولا معقولة ومتناقضة, تصبح "الدلالة فضاء قابلا للبحث والاكتشاف الذي تتعدد مستوياته بتعدد القراءات ومستوى كل قارئ. هذا الفضاء المشع بالسرية والغموض تحت ألوان من الرمز الغريب والصورة المركبة والإيقاع المعقد الذي يموضع القارئ في موقف المطاردة المستمرة لمعنى يأتي ولا يأتي, يحضر ويغيب, عبر التفكيك والتركيب والاستبطان والتحليل, والإقامة في باطن التجربة والخوض في قراءة هندسية مرجعية واستكشافية في آن" [١٤١] . والنتيجة المترتبة على ذلك : شعر لا يحيل إلى شيء إلا نفسه.

و"تفجير اللغة" مصطلح عربي, لم يقف الباحث عليه في المعاجم النقدية ـ أو اللغوية ـ , الانجليزية ـ أو المترجمة ـ التي أمكنه الوصل إليها. ويظهر في الثقافة العربية مبكرا نسبيا, منذ سبعينيات القرن الماضي, وهو واحد من عدة بدائل لغوية, تأتي مجتمعة أو متفرقة, وتدور حول فكرة واحدة, ومن هذه البدائل: التمرد, التشظي, التشذير, الهدم, تفجير اللغة, وهي كلها تدور حول نفس الفكرة: فكرة تأسيس لغة جديدة.

وبدا أن الشعراء كانوا أكثر حماسة للوصول باللغة إلى هذه الحافة: التفجير. وحمل شعراء (إضاءة٧٧) و(أصوات) مهمة التبشير بهذه الحالة. وظهرت لهم كتابات عن اللغة منذ العدد الأول من (إضاءة), والمنشور في يوليو ١٩٧٧, ويبدو منها اعتراض على التراث العربي ـ قديمه وحديثه ـ الذي حصر الشعر في "شكل ومضمون", واعتبروا أن الشعر "جهد لغوي". وظل الشعراء الحداثيون يروجون لهذه الفكرة, معتبرين دورهم تأسيسا, لأنه حتى مع الاعتراف بدور الرواد الذين بدأوا الشعر الحر منذ بدايات النصف الثاني من القرن العشرين, فإن دور الرواد قاصر, لأنهم اتخذوا "خطوة راديكالية لم تنسف الهيكل القديم تماما لتحل هيكلا مغايرا جديدا, أي نقلة راديكالية وليست ثورية"[١٤٢](كما يقول حلمي سالم في مقال منشور في جريدة المساء في ٢٠ نوفمبر ١٩٧٩). و ردد حسن طلب في نفس العدد كلام مالارميه الشهير: "إن الشعر لا يصنع من الكلمات" وأضاف: والشعر هو قائد اللغة بل هو خالقها. وكان ثوريا في معاييره النقدية, إذ نفى وجود مقياس محدد ومعيار ثابت نحكم به على هذه القصيدة أو تلك بأنها فن أو غير فن, وذهب إلى أن كل قصيدة لها معيارها ولها قانونها.

بهذا الفكر الثائر على الموروث, الرافض للمنجز الشعري والنقدي حتى تاريخه, بدأ شعراء الحداثة يروجون لهذه الكتابات, بغرض إيجاد مناخ ثقافي ملائم لهذه الحركة, أو كما عبر أحمد طه (أحد أبرز هؤلاء): "إن جيلنا الذي أرسى قصيدة جديدة, قد أرسى معها جماليات جديدة"[١٤٣]. وفي ندوة ضمت شعراء الحداثة, ذكروا رؤاهم حول هذه النقطة, وتجربتهم الشخصية. ذكر مُحَمَّد بدوي أن "شعري هو خلق القصيدة الجديدة التي تبتكر قانونها"[١٤٤]. وتحدث ماجد يوسف عن ضرورة وجود لغة جديدة وتقنية جديدة, متحدثا عن نفسه : "

شعرت في لحظة ما أن اللغة السائدة لا تشبعني ولا ترضيني ولا تعبّر عني.. كنت أشعر بضرورة تجديد لغة الشعر, فلغة الشعر السائد عندئذ كانت لغة غير حقيقية. ومن هنا بدأت أبحث عن لغة تفجر ما بداخلي من تناقضات.. محاولة جادة للخروج على [اللغة] السابقة, وبالأخص على اللغة التي تظل فيها المفردة حاملة لدلالة بعينها, دلالة محددة تماما. وكنت أحس أن لغة القصيدة الشعرية ليست بمثل هذا التحديد أو بمثل هذه الصرامة, وأن اللغة المحددة على هذا النحو ينبغي تفجيرها بحثا عن الجدة والفجاءة الساطعة"(١٤٥). وأجمل رفعت سلام هدف شعراء الحداثة, وأنه "النقلة من أرض مستهلكة إلى أرض جديدة ربما لم يطأها شاعر مصري على الإطلاق"(١٤٦). وتحدث جمال القصاص مؤكدا "أننا نكتب (القصيدة الحالة) التي تلتقط تفجرها من المفردات الحياتية البسيطة"(١٤٧). وبدا أن لفظ "تفجير" يناسب المرحلة, وربما أعطى جوا شعريا للموقف, فانتشر في الخطاب النقدي, وبدا أن النقاد يبررون لهذه المحاولات, كما في كتابات مُحَمَّد عبد المطلب وكمال أبو ديب. وصاغ مُحَمَّد عبد المطلب عدة مصطلحات لوصف الحالة منها "التدال", وتحدث عن "تفجير اللغة" صراحة. وأسماها كمال ابو ديب "لغة الغياب", وتحدث عن "عملية تكسير الدلالة الواحدة المستقرة, وتفجير دلالات جديدة للفظة المفردة"(١٤٨). واستعان النقاد بكتابات عن الحداثة تروج للثورة على اللغة, في طليعتها الكتاب الرائد (ثورة الشعر الحديث) الذي كان ـ ولا يزال ـ يمثل أكثر المراجع إيضاحا لمفهوم الحداثة.

ومن تداول هذا "التعبير" (تفجير اللغة), بدأ النقاد يتساءلون عن مدلوله, خصوصا وأنه لم يقف أحد عند تبيان ملامحه, فاعتقد جبرا ابراهيم جبرا ـ كما مر ـ أن المقصود بتفجير اللغة هو إعادة تشكيل القرائن بين الكلمات. وهذا (رأي ـ اعتقاد) يجب التوقف عنده, لأنه إذا كانت كل زوبعة تفجير اللغة,

تنتهي عند "إعادة تشكيل القرائن بين الكلمات", فليس في الأمر جديد, فكل وجوه البلاغة تسعى لذلك, والتطور اللغوي يترتب على ذلك, وهذا وجه من وجوه حيوية اللغة (أي لغة). ومن المؤسف أن هذا هو حال شعراء الحداثة, وهو موقف ليس فيه جديد, فقديما وصل الشعر الصوفي إلى ما هو أبعد من ذلك, وقد أكد يوسف زيدان على سعي الحلاج في هذا الصدد, وذكر "أن المراد بمحاولة الحلاج تفجير اللغة هو سعيه للتخلص التام من أساليب الصياغة اللغوية الشائعة في عصره, وطموحه الكبير إلى استبدال اللفظ الذي اهترئ من كثرة التداول, بلفظ يتخلق بحرية خلال السياق الجديد.. يفجر الحلاج كل التراكمات اللغوية والدلالية ليعود إلى أصل اللغة: الحرف. وإلى التجلي الأتم لها: القرآن"(١٤٩). ولن تخرج محاولات الحداثة عما أسسه الحلاج, وكل الشواهد المنقولة عن شعراء الحداثة معناها متضمن في هذا الشاهد عن الحلاج.

أما إذا ركزنا على آراء شعراء الحداثة, وطموحات النقاد ـ بعيدا عن واقع الاستعمال ـ فإن "تفجير اللغة" مشروع ثوري جذري يسعى إلى تأسيس لغة غير اللغة, وثقافة غير الثقافة, وشعر غير الشعر, وهذا لما يتحقق بعدُ. وإذا استعرنا من التجربة الصوفية, فهذا الذي يقول به الحداثيون ـ نظريا ـ محمول على وجه الجد, إذ "المعرفة تصدر عن الشطح, والشطحات إنما تصدر عن أهل المعرفة". وكما قرر عبد الرحمن بدوي فإن " علامة العارف أول دخوله المعرفة, الشطح. ومن لم يبلغ مرتبة الشطح لا يصح أن يسلك في عداد العارفين بالمعنى الصحيح"(١٥٠). في نفس الوقت, "لا يجب المبالغة في قضية إحالة الخطاب إلى ذاته"(١٥١), والتي يروج لها الحداثيون.

وفي المقابل هناك من يرى في هذا خطرا وتلاعبا يتهدد الثقافة, كما في تبصر مصطفى ناصف الذي رأى أن "إعلاء اللغة دون حد تجاوزٌ قد يراد به

باطل أو محاولة التغاضي عن الوجود المتنوع الهائل في سبيل أشياء بسيطة,..., إن اللعب باللغة قد يكون نوعا من إيثار أشياء غامضة بسيطة. والغامض ليس هو خاتمة المطاف. إن اللعب بالغة لهو قد يجعل نشاط اللغة ضامرا.. هذا استسلام كامل (للغرب).. يكاد يقترب من مفهوم التبديد.. هذا شيء لا يمكن أن يوافق عليه محب للشعر, غيور على العقل العربي, هذا إسراف يجب أن نبرأ منه. هذا كلام يصدر عن اليأس وتجاهل المشكلات والحدود والقيود.. إن اللعب باللغة أحيانا موت للغة والعقل وكل ما يعتز به الإنسان الراغب في الحياة"(١٥٢). وحتى فلاسفة اللغة المتحمسين لمثل هذه الإجراءات تصدر عنهم استبصارات مشابهة, كما فعل بول ريكور, فقال :"هل يعني هذا أن أقول الإحالة , سواء بمعناه الظاهر أو الوصفي يساوي إلغاء خالصا لكل إحالة؟ لا. في رأيي إن الخطاب لا يستطيع إلا أن يكون عن شيء ما. وبهذا أُنْكرُ أيديولوجيا النصوص المطلقة. وليست النصوص التي تسوغ هذا المثال عن نص بلا إحالة, سوى نصوص قليلة بالغة التعقيد تتبع خطى شعر مالارميه"(١٥٣).

الهوامش والمراجع:

١- مايكل ريفاتير (سيميوطيقا الشعر: دلالة القصيدة) ٢١٣- ترجمة فريال جبوري غزول – ضمن مدخل إلى السيميوطيقا- دار إلياس – ١٩٨٦

2- **Lyons, John(1968) Introduction to theoretical Linguistics. Cambridge; Cambridge University press; p. 404**

٣- روبرت دي بوجراند (النص والخطاب والإجراء) ١٧٢- ترجمة تمام حسان- عالم الكتب- ١٩٨٦

٤- فاطمة الطبال بركة (النظرية الألسنية عند رومان ياكوبسون) ١٨١- المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر- بيروت- ط١- ١٩٨٣

٥- عبد القادر قنيني (المرجع والدلالة في الفكر اللساني الحديث) ١١٠- إفريقيا الشرق- الدار البيضاء-٢٠٠٠

٦- السابق/٢٦و٢٧

7- **Brown, Gillian and George Yule (1988) Discourse Analysis: Cambridge : Cambridge Press.p;28**

٨- عبد القادر قنيني /٣٣

٩- الفارابي (شرح كتاب العبارة) ٢٤ . والحروف والأرقام التمييزية من عندي لتوضيح الفكرة.

١٠- عبد القادر قنيني /٩

١١- أنور المرتجي (حول القيمة المهيمنة) ١٩٦ – عالم الفكر- المجلد الثامن عشر- العدد الأول- ١٩٨٧

١٢- جمال حضري (الأسلوبية النصية من خلال مفهوم الانزياح) ١٠- بحث منشور في مواقع عدة على شبكة الانترنت

١٣- جون كوهين (بناء لغة الشعر) ١١٦

14- **Crystal, David (1985) A Dictionary of Linguistics and Phonetics. Oxford: Basil. Blackwell. P;260**

١٥- عبد القادر قنيني / ١٢

١٦- أزولد دوكروت وتزفيان تودوروف (الدلالة والمرجع : دراسة معجمية). ضمن كتاب عبد القادر قنيني (المرجع والدلالة)٣٤

١٧- جون كوين / ١٤٥- ترجمة احمد درويش- الهيئة العامة لقصور الثقافة- ١٩٩٠

١٨- السابق /٢١٨

١٩- عبد القادر قنيني / ٣٧

٢٠- عبد المجيد جحفة (مدخل إلى الدلالة الحديثة) ١٠
٢١- مصطفى زكي التوني (المدخل السلوكي لدراسة اللغة في ضوء المدارس والاتجاهات الحديثة في علم اللغة) ٤١و٤٢- حوليات كلية الآداب- جامعة الكويت- الحولية العاشرة- ١٩٩٨
٢٢- محمَّد الهادي الطرابلسي (النص الأدبي وقضاياه عند ميشال ريفاتار من خلال كتابه صناعة النص٣ وجون كوهين من خلال كتابه الكلام السامي) ١٢٣ . فصول – المجلد الخامس- العدد الأول- ١٩٨٤
٢٣- أور المرتجي / ١٩٦
٢٤- تودوروف (الشعرية) ٤٦- ترجمة شكري المبخوت ورجاء بن سلامة- دار توبقال للنشر- المغرب-د.ت
٢٥- عادل فاخوري (الاقتضاء في التداول اللساني) ١٤٣ . عالم الفكر
٢٦- تيري ايجلتون (نظرية الأدب) ١٢٨- ترجمة احمد حسان- الهيئة العامة لقصور الثقافة- القاهرة- ١٩٩٦
٢٧- امبرتو إيكو (ملاحظات حول سيميائيات التلقي) ٩- ترجمة محمَّد العماري- مجلة علامات- ع١- ١٩٩٨
٢٨- مصطفى زكي التوني / ٩٢
٢٩- أنور المرتجي / ١٩٧
٣٠- بيار غيرو (علم الدلالة) ١٢٣- ترجمة أنطوان ابو زيد- منشورات عويدات – لبنان- ط١- ١٩٩٦
٣١- عبد القادر قنيني / ١١٢
٣٢- جورج ماطوري (منهج المعجمية) ٧٢
٣٣- جون كوهين / ١٦٠و ١٦١
٣٤- تودوروف / ٣٨
٣٥- جون كوهين / ١٦١
٣٦- عابد خزندار (عن الحداثة وما بعدها) ٧٣ . إبداع- العدد الحادي عشر- نوفمبر- ١٩٩٢
٣٧- تودوروف / ٤٥
٣٨- عبد القادر قنيني / ١١٠

٣٩- تشارلس ساندرس بيرس (تصنيف العلامات) ١٣٩- ترجمة فريال جبوري غزول – ضمن مدخل إلى السيميوطيقا- دار الياس- ١٩٩٦

٤٠- مُحَمَّد عبد المطلب (مناورات الشعرية) ١١٢- دار الشروق- ط١-١٩٩٦

٤١- مُحَمَّد غاليم (التوليد الدلالي في البلاغة والمعجم)١٢ – دار توبقال- الرباط- ١٩٨٦

٤٢- الشوكاني (إرشاد الفحول) ٢٤

٤٣- السابق / ١٤٠

٤٤- الجاحظ (الحيوان) ج ٤/ ٦٧

٤٥- السكاكي (مفتاح العلوم) ١٤١٤و ١٥٢ و ١٥٣

٤٦- ابو عبد الله مُحَمَّد بن جعفر القزاز القيرواني (ما يجوز للشاعر في الضرورة)٧٨- تحقيق المنجي الكعبي- الدار التونسية للنشر – ١٩٧١

٤٧- ابن جني (الخصائص) ج ٢/ ٤٤٦

٤٨- ابراهيم سلامة ، بلاغة أرسطو بين العرب واليونان: دراسة تحليلية تقارنية) ٦٢ –مكتبة الأنجلو المصرية- ط٢- ١٩٥٢

٤٩- تيري ايجلتون / ١٢١, بتصرف

٥٠- مصطفى صفوان (الجديد في علوم البلاغة) ١٦٨ – فصول- المجلد الرابع- العدد الثالث- ١٩٨٤

٥١- راجع ك سيزا قاسم (السيميوطيقا: حول بعض المفاهيم والأبعاد) ١٩و٢٠- ضمن مدخل إلى السيميوطيقا

٥٢- تيري ايجلتون/ ١٣٤و ١٣٦

٥٣- راجع (أ) مصطفى صفوان, ١٦٨ وما بعدها. (ب) جورج ماطوري, ٦٩و٧٠ (الهامش)

٥٤- مصطفى صفوان/ ١٧٠

٥٥- ايجلتون/ ١٥٦

٥٦- مصطفى صفوان/

٥٧- شكري عياد (اللغة والإبداع) ١٢٨- المطبعة العالمية- ١٩٨٨

٥٨- ايجلتون / ١٦٧

٥٩- عبد الغفار مكاوي (ثورة الشعر الحديث) ج ٢/ ٧٤- الهيئة المصرية العامة للكتاب- ١٩٧٢

٦٠- عبد الرحمن محمد القعود (الإبهام في شعر الحداثة) ١٠٧- سلسلة عالم المعرفة- العدد ٢٧٩- ٢٠٠٢

٦١- سي دي لويس (الصورة الشعرية) ١٣٤- ترجمة احمد نصيف الجنابي - بغداد- ١٩٩٠

٦٢- عبد الغفار مكاوي / ١٥٩

٦٣- فاطمة الطبال بركة / ٥٤

٦٤- عبد الغفار مكاوي / ٢٦٦

٦٥- السابق / ٢٦٦

٦٦- السابق . صفحات ٨٨و٨٩و٣٤و١٠٧باختزال شديد جدا

٦٧- السابق/ ٩٠

٦٨- السابق /٢٤٢

٦٩- سعيد عقل (المجدلية) ١٧- الطبعة الثانية . د.ت

٧٠- زكي نجيب محمود (جابر بن حيان) ١٣٧- الهيئة المصرية العامة لكتاب - ١٩٧٥

٧١- عبد المجيد جحفة / ٣٥

٧٢- عزمي إسلام (لدفيج فتجنشتين) ١٥٤- دار المعرفة- د.ت

٧٣- السابق/ ١٥٢

٧٤- السابق - ١٤١و١٤٢و١٥٩و١٦٠

٧٥- عاطف جودة نصر (الخيال: مفهوماته ووظائفه) ٢٤- الهيئة المصرية العامة للكتاب- ١٩٨٤

٧٦- ايهاب حسن (أدب الصمت) ٢٩ - ترجمة محمد عيد ابراهيم- إبداع- العدد الحادي عشر- نوفمبر- ١٩٩٢

٧٧- كاظم جهاد (مدخل إلى قراءة دريدا٢٠٠ ٩ فصول-مج١١-ع٤-١٩٩٣

٧٨- سارتر (ما الأدب) ٢٥- ترجمة محمد غنيمي هلال- الهيئة العامة للكتاب-٢٠٠٠

٧٩- امبرتو ايكو (ملاحظات حول سيميائية التلقي) ١- ترجمة محمد العماري- مجلة علامات- العدد العاشر- ١٩٩٨

٨٠- امبرتو ايكو (شعرية العمل المفتوح) ١١٣- ترجمة عبد الرحمن بوعلي- مجلة نوافذ- عدد٦- سنة ١٤١٩- النادي الأدبي بجدة.

٨١- محمود الضبع (اتجاهات التجريب في مشهد الشعر المصري المعاصر) ٢٠٩- فصول-

العدد الثامن والخمسون- شتاء ٢٠٠٢

٨٢- انظر: صبري حافظ (قرن الخطاب النقدي والنظرية الأدبية) ٢٠٨- فصول- العدد سبعون- شتاء ٢٠٠٧

٨٣- عبد الرحمن محمَّد القعود/ ٢٣٦

٨٤- تيري ايجلتون/ ١٤

٨٥- موكاروفسكي (اللغة المعيارية واللغة الشعرية) ٤٠- ترجمة ألفت كمال الروبي- فصول- وهذا النقل من تقديم المترجمة لمقالة المؤلف

٨٦- بالإضافة إلى المرجع السابق انظر"عبد الحكيم حسان (نظرية اللغة في النقد العربي) ٤٨٤و٤٨٥

٨٧- ايجلتون/١٤

٨٨- أنور المرتجي/ ١٩٠

٨٩- رمان سلدن (النظرية الأدبية المعاصرة) ٢٨- ترجمة جابر عصفور- دار الفكر- ط١- ١٩٩١

٩٠- تودوروف (باختين : المبدأ الحوار) ١٠ – ترجمة فخري صالحت الهيئة العامة لقصور الثقافة- القاهرة- ١٩٩٦

٩١- راجعه. مثلا. في صبري حافظ (قرن الخطاب..)٢٠٩ وما بعدها-فصول

٩٢- تودوروف (الشعر بدون نظم) ٢٦٦- فصول- ترجمة فاطمة قنديل- فصول- المجلد الخامس عشر- العدد الثاني- ١٩٩٦

٩٣- صلاح فضل (أساليب الشعرية)٣٨٢

٩٤- جمال حضري/١٧

٩٥- فاطمة الطبال بركة/٧٥و١٨٦

٩٦- ايجلتون/ ١٢

٩٧- فاطمة الطبال بركة/ ٢٥٢

٩٨- تيري ايجلتون/١٢٣و١٢٤

٩٩- صلاح فضل/٣٨٢

١٠٠- صبري حافظ /٢١٣

١٠١- عابد خزندار /٧٨

١٠٢- عبد الكريم حسن (لغة الشعر في زهرة الكيمياء) ١١- فصول- المجلد الثامن-

العددان الأول والثني– ١٩٨٩

١٠٣– تيري ايجلتون/١٢٤

١٠٤– رامان سلدن/ ١٢٤

١٠٥– ايهاب حسن/٣٢

١٠٦– ايجلتون/١٧١

١٠٧– السابق/١٦٨و١٦٩

١٠٨– رامان سلدن / ١٤٦

١٠٩– فريدريك جيمسون (الاستطيقا والسياسة) ٤٤ . إبداع عرض ماجي عوض الله – العدد الحادي عشر– نوفمبر– ١٩٩٢

١١٠– مراد وهبة (ما بعد الحداثة والأصولية) ٤١– أبداع – العدد الحادي عشر– نوفمبر– ١٩٩٢

١١١– أليكس كالينيكوس (رسم الخط الفاصل) ٥٣– إبداع – العدد الحادي عشر– نوفمبر– ١٩٩٢

١١٢– السابق/ ٥٠

١١٣– هنريش بليت (البلاغة والأسلوبية) ١٠٠– ترجمة مُحَمَّد العمري– إفريقيا الشرق– الدار البيضاء– ١٩٩٩

١١٤– صلاح فضل (بلاغة الخطاب وعلم النص) ١١– عالم المعرفة– العدد ١٦٤– ١٩٩٢

١١٥– عبد المجيد جحفة/ ٥٠

١١٦– انظر تمام حسان (اللغة العربية والحداثة) ١٣٤ . فصول– المجلد الخامس عشر– العدد الثالث– ١٩٨٤

١١٧– جاكوب كورك (اللغة في الأدب الحديث: الحداثة والتجريب) ١١٥– ترجمة ليون يوسف وعزيز عمانوئيل – دار المأمون – بغداد– ١٩٨٩

١١٨– تيري ايجلتون/ ١٦

١١٩– مُحَمَّد عبد المطلب (مناورات الشعرية) ٥٦

١٢٠– مُحَمَّد الهادي الطرابلسي (النص وقضاياه) ١٢٤– فصول

١٢١– محمود الضبع/٢١٠

١٢٢– كمال ابو ديب (لغة الغياب في القصيدة الحديثة) ٨٥– المجلد الثامن– العدد الثالث

والرابع- ١٩٨٩
١٢٣- مُحَمَّد عبد المطلب (مناورات الشعرية) ٥٨
١٢٤ – عبد الغفار مكاوي /٢٠٣
١٢٥- محمود أمين العالم (الشعر المعاصر بين التجربة والتجريب) ٢٧٣- فصول- مج١٦- ع١-١٩٩٧
١٢٦- مايكل ريفاتير /٢٣٠
١٢٧- سوزان برنار (قصيدة النثر) ١١- ترجمة زهير مجيد مغامس- الهيئة العامة لقصور الثقافة- ١٩٩٧- القاهرة
١٢٨-مُحَمَّد الهادي الطرابلسي/ ١٢٤
١٢٩- جاكوب كورك/ ١٦٦
١٣٠- ماكفارلن (الحداثة) جـ ١/ ٢٥
١٣١- رايموند ويليامز (طرائق الحداثة) ترجمة فاروق عبد القادر- عالم المعرفة- الكويت- ١٩٩٠
١٣٢- مُحَمَّد عبد المطلب (شعراء السبعينيات وفوضاهم الخلاقة)١١- الهيئة المصرية العامة للكتاب- ٢٠٠٩
١٣٣- مُحَمَّد الولي (البنيات المتوازنة في الشعر)١٥- مجلة علامات
١٣٤- ما كفارلن وبرادبري (الحداثة) جـ ٩٤/١
١٣٥- راجع : عبد الحكيم راضي (نظرية اللغة..) ١٣٥و١٢٧
١٣٦- عفاف البطاينة (النصوص وسياقاتها) ٦٠- فصول- العدد الثامن والخمسون- شتاء ٢٠٠٢
١٣٧- عبد الغفار مكاوي/ ٢٣٩
١٣٨- صبري حافظ (تحولات الشعر والواقع) ١٦- ألف- العدد الحادي عشر- ١٩٩١
١٣٩- عبد الرحمن مُحَمَّد القعود/ ٢٥٩
١٤٠- كمال ابو ديب (الواحد/ المتعدد) ٤٥ – فصول- المجلد الخامس عشر- العدد الثاني- ١٩٩٦
١٤١- ابراهيم رماني (الشعر العربي الحديث) ١٣٧
١٤٢- أدوار الخراط (شعر الحداثة في مصر : دراسات وتأويلات) ١٨و١٩
١٤٣- الكرمل / الندوة / ٣٠٦

١٤٤- الكرمل / ٢٩٨

١٤٥- السابق/ ٢٩٨

١٤٦- السابق/ ٢٩٥

١٤٧- السابق/ ٢٩٧

١٤٨- كمال ابو ديب (الواحد المتعدد) ٤٥- فصول

١٤٩- يوسف زيدان (الحلاج ومحاولة تفجير اللغة) بحث منشور في مواقع عدة على شبكة الانترنت

١٥٠ - نهاد خياطة (دراسة في التجربة الصوفية) ٦٨- دار المعرفة - بيروت ط١- ١٩٩٤

١٥١- بول ريكور (نظرية التأويل الخطاب وفائض المعنى) ٣٩- ترجمة سعيد الغانمي- المركز الثقافي العربي-بيروت- ط٢-٢٠٠٦

١٥٢- مصطفى ناصف (الوجه الغائب) ٢٠٦:٢٠٨ - بتصرف- الهيئة المصرية العامة للكتاب- ٢٠٠٦

١٥٣- بول ريكور (نظرية التأويل) ٧٠و٧١

الفصل الثاني

شعرية غياب المرجع في ديوان رباعية الفرح

حالة خاصة هي كتابات عفيفي مطر. احتل مكانة متفردة بسبب خصوصية تجربته, فجعله إدوار الخراط"رائد الحداثة البارز"[١]. وجعله محمود أمين العالم"مدرسة خاصة"[٢], وجعله حلمي سالم "يحتل مكانة متميزة في الخريطة الشعرية العربية, وفي قلب التيارات الجديدة في حركة التجريب الراهنة, بوصفه واحدا من رواد التجديد في القصيدة العربية المعاصرة"[٣], وذهب رمضان بسطاويسي إلى أنه يمثل "رؤية متميزة في الكتابة"[٤], وحظي بإعجاب وتقدير عشرات آخرين, مثل فريال جبوري غزول[٥] وصلاح فضل[٦] ومُحَمَّد عبد المطلب[٧]. وجمع النقاد إلى الإعجاب جنبا إلى جنب إشارة إلى الانغماس في الذاتية والابتعاد عن الحياة, والانصراف إلى غموض متعال, فرأى مُحَمَّد عبد المطلب " أن خطابه ينفر من الوضوح, ويعادي الإضاءة مؤثرا العتمة المشرقة بنورها, ومؤثرا تأجيل المعنى" وانتهى محمود أمين العالم إلى إقرار" أن الدراسة المستأنية تستطيع أن تميل إلى تفسير هذه الدلالات [يقصد الغامضة]. على أن الأمر سيكون عملية عقلانية استخلاصية, وليست تذوقا واستمتاعا شعريا".

تضع هذه الإحالات خطاب عفيفي مطر ـ حتما ـ في دائرة "محاربة الوضوح والتصدي للإضاءة والإيغال في العتمة" بحسب مُحَمَّد عبد المطلب. وهذا يؤدي ـ ضرورة ـ إلى غياب مرجعية القصيدة عنده. فإذا كان الشعر لا تتأسس مرجعيته

وفق مفهوم المحاكاة, ويؤسس لنفسه عالمه الخاص والجو المفارق, فإن قصيدة عفيفي مطر تزيد في ذلك فتقطع علاقتها بهذا "العالم الخاص والجو المفارق" الذي ينبني عليه الشعر. ومن ثمة تعرّض كثيرا لوصمة الغموض, مما جعل شعره في حاجة مستمرة إلى قراءة ليست "شارحة لفك رموز المعاني, وإنما قراءة فعالة تنتج النص المكتوب"(٨).

لم يكن غريبا أن "غياب المرجع" أصبح علامة من علامات الشعرية المعاصرة. وأخذ مسميات عدة مثل (التغريب والإغراب والتأجيلية والتجريد والتشظي والتشذير وتفجير اللغة) ولاحظ الدارسون ـ باستمرار ـ "إغراق كثير من الشعراء في خلق صور مزيج من السريالية والفرويدية والتجريدية, تسعى إلى تحطيم الصورة التقليدية القائمة على إبراز العلاقات المتشابهة بين أطراف الصورة, على نحو ما يحدده الوعي والعقل والحواس"(٩), وأن شعراء الحداثة "يغلبون التشكيل على الدلالة, بل يضحون عن عمد بالدلالة في سبيل التشكيل, أو يعتبرون أن مطلق التشكيل هو في ذاته دلالة" (١٠). ورصد نقاد كثيرون هذا التحول في أساليب الشعرية على أنه من علامات "الغموض والإبهام والاضطراب". ودرسه آخرون بعيدا عن هذه الاتهامات. غير أن دراسة "شعرية غياب المرجع" لم تكن واضحة وذات حضور في المنجز النقدي الحداثي, ومن هنا تستمد هذه الدراسة مشروعية وجود, بتركيزها على هذه الجزئية.

وليس ثمة ما هو أفضل من "رباعية الفرح" لقياس "شعرية غياب المرجع", فهو يمثل أعلى الحالات الفنية للغموض لدى شاعر "غامض", وتقوم هذه الحالة على تغييب المرجع, ومن ثم لا يمكن فهم شعرية الديوان إلا بتقصي هذه النقطة, ومحاولة فك شفراتها, هذا من جهة. ومن جهة ثانية (وهو الأهم) فهذا الديوان (فيما أعلم) لم يحظ إلا بدراسة وحيدة نشرها مُحَمَّد عبد المطلب عام

١٩٩٢ في (أدب ونقد) تقوم هذه الدراسة ـ أساسا ـ على إحصاء الجذور اللغوية الواردة في الديوان. ويميل النقاد إلى التخويف من هذا النمط من الدراسات بقولهم "إن هذه الطريقة الإحصائية خادعة إذ تعزل الكلمات عن سياقها وتتعامل معها كشيء فاقد للتواصل مع ما يتقدمه وما يلحقه,.., [كما] أن نفس الكلمات تعني في سياق مدحا وفي سياق آخر قدحا"[١١]. ومن جهة ثانية فقد حدث تنقيح للديوان, حذف الشاعر منه أول قصيدة, فصار أربعا بعد أن كان خمسا, ويترتب على ذلك أن النسب الإحصائية الواردة في الدراسة تفقد مصداقيتها.

لكل هذا تأتي هذه الدراسة مؤملة أن تقدم رؤية نقدية (إضافية) حول ملمح جوهري من ملامح الشعر الحداثي, من خلال ديوان يركز بإصرار على حالة الغياب بكل أشكاله المنتشرة داخل النص من خلال نشر تيمة الغموض. ويتجلى هذا الغياب في عدة إشارات إشهارية دالة على مستوى الشكل والبناء والمحتوى والدلالة, من خلال أهم ركيزتين: الانزياح والتكثيف, ثم تحاول الدراسة الإمساك بآليات القبض على "الدلالة المراوغة" من خلال آليات مستنبطة تشكل القسم الثاني من الدراسة.

الانزياح ـ Deviation ـ Ecart

أصبح في بؤرة الوعي النقدي أن الشعرية "تسعى إلى شق مجازات جديدة وأنماط جديدة للمجاز تنفي المجازات القديمة وتزيحها, تأسيسا على أن هذه الشعرية تدرك أن ألفاظ اللغة مجاز, وزاوية الالتقاط مجاز والمشهد المنتقى مجاز, بل الحياة كلها مجاز كبير"[١٢]. ولإدراك هذا الهدف لابد من لغة مجازية. تتأسس هذه اللغة على "اللغة المعيارية", حيث يتم تعديل المعيار ليصل الأدب إلى "لغة شعرية" من خلال إجراء استحوذ على انتباه الدارسين, إلى أن وصل عدد

الدوال المعبرة عنه إلى ما يفوق "الأربعين مصطلحا,..,تشير إلى مدى أهمية ما يحمله من مفهوم وإلى تأصله في الدراسات الغربية قبل العربية"(١٣).

وكان عبد السلام المسدي في مقدمة من تحدثوا عنه ورأى أن المصطلح الفرنسي"عسير الترجمة لأنه غير مستقر في متصوره,...وعبارة الانزياح ترجمة حرفية"(١٤) واقترح إحياء المصطلح البلاغي القديم "العدول" ترجمة للمصطلح الأجنبي. ورأى عبد الملك مرتاض أن "قدامى البلاغيين العرب تعاملوا مع المفهوم لكن بمصطلحات أخرى مثل التقديم والتأخير والاختصاص والحذف والالتفات"(١٥).

ويعتمد مفهوم الانزياح على تصور مستوى لغوي معياري **norm** يعمل الأدب على "إزاحة" أجزاء منه, وهذه فكرة جوهرية في الشكلية حيث يتواجد المستوى المعياري والمستوى المنحرف والأمامية والخلفية كما ذهب إلى ذلك موكاروفسكي, والبنية السطحية والعميقة كما في النحو التحويلي التوليدي, وقبل هذا: اللغة والكلام بحسب سوسير. إذن ثمة ما يشبه الإجماع على أن النشاط الأدبي "انتهاك" لصورة ما خارج مجاله, يغلب على الخطاب النقدي أنها "اللغة المعيارية" فمنذ سوسير, كما أشار معجم جريماس وكورتاس و"هذا المفهوم يشكل أحد التصورات الأساسية للأسلوبية بتمييزه بين اللغة والكلام, واعتباره الكلام مجموع الانزياحات الفردية التي يصنعها مستعملو اللغة, ثم تطور في كنف اللغة الأدبية التي تحدد بوصفها انزياحا بالنسبة إلى اللغة المعيارية اليومية"(١٦). ويعترض ريفاتير على اعتبار الأسلوب انزياحا, بالنظر إلى غموض مفهوم المعيار وإشكالية تحديده, وبدلا من المعيار يحتكم إلى السياق, حيث أن السياق يهتز أسلوبيا بفعل إقحام عنصر مفاجئ يقطع السياق, فينجم عنه اختلاف جوهري بين القبول الجاري للسياق وبين السياق الأسلوبي الجديد(١٧).

واعترض هنريش بليت على مفهوم المعيارية والأسلوب وجعل الانزياح قرين الصورة, وأن الصورة البلاغية هي الوحدة اللسانية التي تشكل انزياحا, وبذلك يكون فن العبارة نسقا من الانزياحات اللسانية(١٨), وميز بين ثلاثة مستويات للانزياح: في التركيب وفي التداول وفي الدلالة. وبرغم ضبابية المعيارية فإن الاحتكام إلى السياق أو الصورة البلاغية لا يبدوان أوضح من الإحالة إلى المعيار. واعتبر مؤلفا معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب الانزياح: "الخروج على القاعدة ومخالفة القياس,..., كما أنه في اصطلاح اللغويين المحدثين يشمل كل تغيير في ترتيب الحروف داخل الكلمة, والكلمات داخل الجملة واستعمال الألفاظ استعمالا مجازيا لغرض بلاغي(١٩), وهذا الانزياح كما ذهب سنكلير وهوليداي إنما هو "تركيب يضم جزئيات أو عناصر ليست في ترتيبها الطبيعي"(٢٠), دون أن يعنى اختلالا نحويا. ويكون الدافع وراء انتهاك المعيار (والذي هو استعمال عام للغة مشتركة لعموم المتكلمين) هو تحقيق قيمة جمالية, وتمييز أسلوبية معينة في الأداء اللغوي.

لكن: لماذا يلجأ الكلام إلى الانزياح؟, "ما هو القصد البلاغي للكلام المجازي؟ هل هو إدخال معلومة جديدة (تفيد المرجعية)؟ أم هو فائض معنى يلحق بوظيفة أخرى غير إخبارية (غير مرجعية) ؟"(٢١). نظريا يبدو أن الشعر انحراف لغوي في جوهره, فحيث يوجد الانحراف تتواجد بذور الشعرية. أما ما يدفع إليه فهو طبيعة الشعر نفسه, فالشعر استخدام خاص للغة, لا تتحقق إلا من خلال أسلوبية الانزياح, أو المجاوزة كما ورد في مقدمة " بناء لغة الشعر"حيث تم الربط بين الشعر والمجاوزة, وذهب هنريش بليت إلى أن الانزياح "يخلق نحوا ثانويا يؤسس قواعد الشعر بسبب صور الانزياح, والتي تُردُّ إلى طبيعتين: فهي خرق للمعيار النحوي من جهة, وتقييد (أو تضييق) لهذا المعيار,

بالاستعانة بقواعد إضافية, من جهة ثانية"[٢٢]. واحترز كثيرون مثل تودوروف وديكرو في معجمهما الموسوعي في سياق الإلحاح على أن التشديد الأكثر شيوعا وصلابة للمجاز هو أنه انزياح "ولكن ليست كل الانزياحات مجازات"[٢٣].

إن اللافت للنظر أن شعر الحداثة يعلي من درجة الانزياحات, بعد اشتهار المحفزات إليه, مثل الحالة الباطنية الملحة على الشعراء بضرورة "إيجاد الكلمة التي تدل على الشيء غير الموجود"[٢٤], وما أكده شيكلوفسكي من "أن غموض الفن هو نقل الإحساس بالأشياء كما تدرك, وليس كما تعرف, وتقنية الفن هي إسقاط الألفة عن الأشياء أو تغريبها, وجعل الأشياء صعبة وزيادة صعوبة فعل الإدراك ومداه"[٢٥], واعتماد التجريب الذي غيّر علاقة الشاعر بالواقع, فأصبحت عينه لا تقف على "الشئ المرئي" لكنها تقف عند "المسافة بين العين الرائية والشيء المرئي"[٢٦], ورأى محمود أمين العالم أن الشاعر الحداثي ليست عنده حدود يتوقف عندها في تجريبه, ومن ثم نتوفر "على المغامرة الإبداعية في تشكيلاتها المتحررة من كل سلطة مسبقة أو أية غاية مستهدفة أو دلالة محددة غير الإبداع ذاته"[٢٧], وهذا كله استلهام منطلقات الشعر الرمزي, وتجليات الرؤيا, أو بحسب بول فاليري: "فعندما ينحرف الكلام انحرافا معينا عن التعبير المباشر ـ أي عن أقل طرائق التعبير حساسية ـ وعندما يؤدي بنا هذا الانحراف إلى الانتباه, بشكل ما, إلى دنيا من العلاقات متميزة عن الواقع العملي الخالص, فإننا نرى إمكانية توسيع هذه الرقعة الفذة, ونشعر بأننا وضعنا يدنا على معدن كريم نابض بالحياة قد يكون قادرا على التطور والنمو. وهو إذا تطور فعلا واستُخدِمَ ينشأ منه الشعر من حيث تأثيره الفني"[٢٨].

تخلص التوطئة إلى جوهرية الانزياح في المكون الشعري, وتنطلق إلى بحث

ما يكون فيه الانحراف, (أو صور الانحراف) وبحث علاقتها بغياب المرجعية والشعرية, من خلال نقاط محددة.

أول ما نقف عليه هو العتبات الخارجية للديوان. حيث يمهد للانزياح ما رسمه الشاعر لنفسه في دائرة الخطاب النقدي المعاصر, فصار محاطا بهالة من التهويل و"التخويف" يحبكها النقاد حوله, فمحمود أمين العالم الذي جعله أبرز الشعراء العرب المعاصرين, ومدرسة قائمة بذاتها وصاحب مشروع, ونسيج وحده, عاد وجعله "تيارا قائما برأسه [أسماه]..تيار التعقيد, الذي يصل أحيانا إلى حد الإبهام وانعدام التوصيل. وهو يجمع بين ما يسميه نقادنا القدامى المعاظلة واستخدام حوشي الكلام, وبين غموض المعنى وإبهامه"(٢٩). ويلاحظ علي عشري زايد "افتتانا كبيرا بتكديس الصور وتوليد بعضها من بعض, دون أن يكون في القصيدة خط شعوري أو فكري في الأساس", وبعد تحليل قصيدة يراها غامضة ومنغلقة,يتوصل إلى: "يخرج القارئ من قراءته لها خالي الوفاض, مما يزيد من اتساع الفجوة بين القصيدة العربية الحديثة وقرائها"(٣٠), ويتوصل شاكر عبد الحميد في تحليل مقطع من نص إلى حل مزعج فيقول: "لا يمكن فهم النص بشكل مناسب دون استحضار تراث نظرية الفيض كما تبلورت بشكل واضح لدى الأفلاطونية المحدثة, ولدى فلاسفة التصوف الإسلامي من الإشراقيين, ولدى غيرهم"(٣١). ويتكرر هذا الخطاب في كل الدراسات المنجزة حول أعماله, وهذا يلقي ظلالا من الكثافة على أعماله تخلق لدى المتلقي أفق توقعات ينفتح على الاحتمالات المولدة لهذا الغموض والإبهام والاستغلاق, ومن بين هذه الإجراءات يتربع الانزياح باقتدار.

ولما كان العنوان "يمدنا بزاد ثمين لتفكيك النص ودراسته, وهنا نقول إنه يقدم لنا معرفة كبرى لضبط انسجام النص, وفهم ما غمض منه"(٣٢), فبالعودة

إلى عنوان الديوان (رباعية الفرح) وجدناه [سيلي تفصيل ذلك] يعمد إلى تكثيف الدلالة وعدم تحديد دلالة إشارية. فينتقل القارئ إلى الديوان عبر هذه المصاحبات, والتي تشيع تحت اسم عتبات النص, ولا يجوز تخطيها أو تجاهلها, لما لها من أهمية في وسم التحليل النقدي بالعلمية والدقة, لكونها تخلق لدى المتلقي أفق توقعات قد ينميها الديوان, وقد يخرقها. لكن ـ على أي حال ـ لن يمضي القارئ إلا وهو يحمل تصورا عن إشكالية قراءة الديوان.

وعلى مستوى البناء اللفظي يتحقق الانزياح (الفعال) على مستوى اللفظة والجملة والعبارة والنص, وهذا ما سيقف عنده الباحث, لبحث غياب المرجعية من خلاله.

أ ـ على مستوى المفردات:

ذهب ريتشاردز إلى أننا "نستخدم الألفاظ إما لأجل ما توجده من إشارات, وإما لأجل المواقف والانفعالات التي تُعقِبُ هذه الألفاظ"(٣٣), وفي الشعر فإن استخدامها لأجل المواقف والانفعالات هو المقصود, وهذه هي الوظيفة الشعرية بحسب ياكوبسون, وذهب اللغويون في مرجعية اللفظ ـ أي لفظ ـ إلى أن لكل لفظ بذاته مرجعا ثابتا لا يحتاج إلى تدقيق, ولكن اللفظ يدخل في تشكيل لغوي مع ألفاظ أخرى ومن ثم يتم تعديل مرجعية اللفظ باستمرار أثناء الكلام. وإذا وقع هذا مع اللغة الإبلاغية فهو أشد حدوثا مع اللغة الشعرية. واقترح ريتشاردز "حركة المعنى [بدل المعنى] بما هي حركة ذات أثر رجعي لا تتبين بمقتضاها معاني الكلمات إلا بانتهاء الجملة"(٣٤).

ومع الحداثة, وقع "انتقال باللغة من كونها شيئا محددا ثابتا إلى كونها بؤرة من الاحتمالات والخروج بالمفردة اللغوية من كونها علامة ثابتة الدلالة, قاموسيتها, إلى كونها طاقة إيحائية وبؤرة دلالية تشع في جسد النص إمكانات

متعددة, مثرية إياه بهذه التعددية, وخالقة حول نفسها شبكة من الترابطات والدلالات التي لا يمكن أن تقلص إلى الدلالة القاموسية الواحدة"[٣٥]. ويشكل ديوان (رباعية الفرح) حالة من تجليات هذه الظاهرة. وقصد الدراسة التطبيقية يتوقف الدارس أمام النصوص الأربعة التي تشكل الديوان دارسا أول جملة شعرية من كل نص, عينة على باقي الديوان.

بحسب الوظائف اللغوية كما قدمها ياكوبسون فإن الشعر يعلي من الوظيفة الشعرية على حساب غيرها. وأكد جون كوين هذا المبدأ من خلال توصله إلى أن النظم يعمل على تعتيم وظيفة التعيين المنوطة بالنثر, وبخفوت وظيفة التعيين تنبت وتزداد الوظيفة الإيحائية للكلام, وتشكل هذه الفكرة المنطلق لدراسة الانزياحات على مستوى المفردات, من خلال تعتيم الوظيفة المرجعية التعيينية وبعث الوظيفة الإيحائية ـ الشعرية. وأول جملة في أول نص هي:

(١) طلقة الماء الزجاجية برصاصتها الشفافة
سددها البحر بين النوم واليقظة
فأردتني عشقا
وغشي عليّ من وهج الظهيرة المبتعدة (ص: ١٢)

يصعب فهم الصورة اعتمادا على المعنى الإشاري الذي تواضعت عليه اللغة لهذه الألفاظ. لقد حدث انزياح لكل هذه الألفاظ, وتخلى كل شيء هنا عن مفهومه الزمني والواقعي والطبيعي والمادي. ويمثل "البحر" جوهر المعنى في الصورة, فهو الفاعل وهو الذي سدد الطلقة وقتل. ويتحول البحر عن مفهومه الفيزيائي والطبيعي ليصبح كائنا حيا ذا سلوك عدواني يتمثل في "سددها", والتسديد (=التصويب) مسلك إنساني يلاحظ بالبصر, وبملاحظة الشيء المسدد فإن درجة الانزياح تزداد, وبرغم ذلك أمكن للمتلقي استقبال مرسلة

تحوي شيئا لا يتحقق إلا من خلال الوظيفة الشعرية. ذهب مُحَمّد لطفي اليوسف إلى التأكيد على أن "الكلمة ليست مجرد لفظ محدد للمعنى, بل هي عبارة عن مستقر تلتقي فيه معارف كثيرة من الدلالات. أنها بتعبير آخر, عبارة عن حيز يتواجد فيه أكثر من احتمال, غير أن الاستعمال المتعارف, أي طريقة توظيف الكلمة في سياقات معتادة, هو الذي يجعل دلالةً ما تطغى على كل الاحتمالات. وعندما يعيد الشاعر تركيب الكلام يكون قد أدخل شبكة من العلاقات التي تجبر ذلك الحشد الدلالي على البروز. هنا بالضبط يتنزل الشعر. إنه يحرر الكلمة من المواضعة الاصطلاحية, ويصبح نوعا من الكلام يكسر القواعد ويتجاوز السنن, ليؤسس تبعا لذلك, آفاقا جديدة مليئة بالرؤى والاحتمالات"[٣٦], وهذا ما حدث مع الألفاظ في كلام عفيفي مطر السابق إذ انزاحت كلها عن مواضعاتها العرفية.

وأول جملة في النص الثاني:

(٢) مضت حقب ليس يدري أوائلها أو خواتيمها
أحد غير ميراثه من دم ملكي وفطرته في
مغالبة الموت بالإرث أو في غلاب السقوط عن
العرش بالنسل أو بانتشار ملامحه في
السلالة أو بانتقال الشرائع والصولجانات في
الخلف الوارثين (ص:٥١)

أكد جون كوين على أن اللفظة في الشعر تتنازعها دلالتان: التعيين (الدلالة الموضوعية) والإيحاء (الدلالة الذاتية), ويترتب على تنازعهما أن تزيح أحداهما الأخرى ولا يمكنهما اللقاء معا في الشعر, لأن دالا واحدا لا يمكنه استدعاء مدلولين يقصي أحدهما الآخر, لذلك يلجأ الشعر إلى الانزياح فيقطع

علاقة الدال مع المفهوم ليبدلها بالعاطفة[٣٧]. وبالرجوع إلى الجملة (٢) فإن اللفظ وقع تحت انزياح تم بموجبه استبعاد المعنى الإشاري. لا يعود أمام المتلقي إلا إدراك الكلمة بوصفها وحدة سيميوطيقية, أي علامة تدل على معنى من جانب ثم تحيل إلى شيء خارج إطار اللغة . من جانب آخر, "فالمطلوب هو أن نتعامل مع العلامة من منطق ماديتها . أو فلنقل أن نتحسسها في كيانها المادي, أي الصوت"[٣٨]. وأي محاولة للبحث عن مرجعية لها لن تنجح. تتأسس الجملة على التباس متعمد. إنها جملة واحدة, (مضت حقب ليس يدري أوائلها أو خواتيمها أحد) : هذه جملة إحالية باقتدار, إلى أن يأتي الاستثناء "غير" ثم المستثنى فتبدأ إشكالية الإحالة, فلا انسجام بين المستثنى منه (أحد) والمستثنى (غير) والمفسر باللفظ (ميراثه), والهاء فيها ليس لها مرجع في النص, قبل أو بعد, يعود عليه الضمير (الهاء),و"تتم الأمور كما لو كان الشاعر يسعى إلى إضعاف أبنية المقال. كما لو كان هدفه النهائي هو تشويش الرسالة المراد توصيلها"[٣٩]. وباقي الجملة تعمُّد تضليل التلقي من خلال مراكمة الالتباس المتحقق مع "أو".

لا تحيل الجملة إلا على حالة مما دعاه دريدا "الإشارات العائمة", أو ما يصر عليه لاكان من "سقوط الإشارات تحت المشار إليه وانزلاقها تحته"[٤٠], ولا يتحقق هذا (على مستوى الجملة الشعرية) إلا من خلال عملية انزياح مستمرة لمعنى الألفاظ وإرجاء معرفة دلالتها التي تتغير مع كل تقدم في القراءة, إذ كلما استمر القارئ يكون مضطرا إلى تعديل المعنى الإيحائي نفسه الذي توصل إليه من قبل, وتحدث إزاحات مستمرة ودائمة خلال عملية التلقي.

(٣) ألتف بالشمس وغبار المسافات المفتوحة
أغسل جسدي بالقش ورغوة الغضب
وخناجر العشب المسننة

وأفتضّ أختام الريح وكمون الندى في البراعم
يسكن النحل تحت إبطيّ وبين أصابعي تختبئ
الينابيع الخائفة
والأرض زجاجة تهشم ألوان الطيف وتذريها على
جسدي الملون بين الجوع والربيع
امتلئ شيئا فشيئا كاليقطين العسلي الأحمر المدلى
فوق أهرامات التراب ومصاطب التحاريق
أنضج بطيئا (ص:٧٩)

تلعب هذه الجملة على وتر الحسية, وفق المفهوم القديم المعتمد على أن الشاعر يعبر عن معنى شعوري مجرد باستثمار مدركات وأشياء العالم الحسية حتى ينجح في مهمة التعبير, من خلال إعادة تشكيل أجزاء العالم لينقل الإيحاءات التي عجزت اللغة المباشرة عن توصيلها. فيتم تقديم المجردات في صور حسية باعتماد الاستعارة, ويكون الانزياح محصورا في العلاقات النحوية, وبالتالي يكون التوصل إلى المعنى الإشاري من خلال المعنى الإيحائي, وتكون درجة الانزياح معقولة بما لا يعيق الفهم, وفي هذه الجملة الشعرية فإن الالتباس يأتي من اتساع الاستعارة باستغلال أكثر من مكون بلاغي, مما يساهم في نمو الصورة, باتجاه عمودي, من خلال استغلال البعد الإيحائي الذي تؤول إليه الدلالة هنا.

ألتف بالشمس وغبار المسافات المفتوحة

إن الشمس بوصفها عنصرا ماديا مرئيا تصبح قادرة على التحول إلى مفهوم حسي آخر, من خلال "ألتف بالشمس", وكذا "ألتف بالغبار", ومن خلال هذه الإزاحات المعتمدة على النظرية السياقية في الاستعارة المكنية القائمة على تشبيه. إضافة إلى هذه الصورة المركزية في الجملة, ثمة صور جزئية تؤسس حوارا معها وتقوم بتأسيس المجال وإثراء المستوى الدرامي للموقف, مثل

(أغسل..برغوة الغضب) وهذه صورة قائمة على المجاز المرسل لأن الرغوة مسنودة إلى الغضب, حيث يتحول الغضب من انفعال غريزي محض إلى منظف بواسطة التجسيم. وتتحول الصورة الحسية بانتقال المفردة من مجالها الحسي إلى مجال حسي آخر كما في (خناجر العشب المسننة) من خلال إجراء بياني وهو التشبيه البليغ, وبسبب غياب الأداة ووجه الشبه في هذه الصورة الحسية يقترب (العشب ـ المشبه) من (الخناجر ـ المشبه به), لأن درجة الانزياح بينهما ضعيفة لوجود عناصر دالة مشتركة بين عشب به حراشف يغتسل به شخص وآثاره التي تتركها على جسد المغتسل مثل آثار الخناجر, ولعل انتقال الصورة من محسوس إلى محسوس هو ما يقلل درجة الانزياح, وما يحدث هنا, إنما هو من التداعي الشعوري, و"الواقع أن هذا التداعي هو من طبيعة نفسانية. فما يتداعى في ذهننا ليس الأشياء وإنما الصور الذهنية للأشياء والفكرة التي تنشئها عنها, ويعتبر سوسير أن العلامة الألسنية تجمع بين مفهوم وصورة سمعية, لا بين الشئ واسمه"(٤١).

تذهب الألسنية التوليدية إلى استحالة الشعرية في غياب كلي للانزياح, لكن ما يميز نصا عن نص يتمثل في درجة الانزياح. وإذا كانت الألفاظ في الجملتين السابقتين تتعرض لانزياح طاغ ولا يمكن تلقي شعريتهما إلا من خلال المعنى الإيحائي المتولد عن درجة فارقة من الانزياح, فهذا الانزياح يتشكل بدرجة أقل ـ حتى الآن ـ لكنه يبرز في السطر الرابع: (وأفتضّ أختام الريح وكمون الندى في البراعم) هنا استعارتان, الأولى (وأفتضّ أختام الريح) مكنية والثانية (أفتض.. كمون الندى في البراعم) وهي الأخرى مكنية, إذ لا يمكن أن نعوض بمشبه عوضا عنهما, كما أن الأولى يشتمل طرفها الأخير (أختام الريح) على استعارة ثالثة مكنية, وهكذا تنزاح مفردات الاستعارة الأولى (وأفتضّ

أختام الريح) لتتجه باتجاه الفعل الجنسي المتولد من الفعل الصريح الدلالة (أفتض), على أن يظل ذلك مجرد هاجس إيحائي لا يدعمه شئ من بنية الجملة, وينزاح ـ ثانيا ـ مع الاستعارة الثانية (أفتض..كمون الندى في البراعم) ليتحول إلى لعب, وبالتالي ترتد تيمة اللعب لتنسحب على ما مضى من أجزاء الجملة, وهذا انزياح يؤثر على القيم الإشارية لألفاظ الجملة, وكما ذهب جون كوين, فكل كلمة لها بالقوة معنى مزدوج إشاري أو إيحائي, والمعنى الإشاري هو الذي يوجد في القواميس, فالكلمة تعرف حسب خصائصها الإدراكية, والخصائص العاطفية لا تجد لها في القاموس مكانا إلا من خلال المعنى المجازي, ورتب كوين على هذا "أن التقابل بين المعنى الإشاري والمعنى الإيحائي يعطي المفتاح لكل الصور, فالشعر كما يقال هو استعارة كبيرة, وفي كل الحالات فإن المقصود هو تغيير المعنى"(٤٢).

(٤) هي المرة الواحدة
إلى أول البدء أو آخر المنتهى, ينتهي كل شئ
هما جسدان على بقعة الدم, قتلٌ هو السحر
مقتولة وقتيل
فأيهما سدد النصل
أيهما ابتدر الفعل والانفعال؟ (ص:١١١)

هذه هي الجملة الأولى في النص الرابع "فرح بالهواء", وثمة انزياحان جوهريان ـ هنا ـ. الأول في بداية الجملة :"إلى أول البدء" وتتمتها: ينتهي كل شيء, والانزياح هنا في "إلى" فمن المنطقي أن ينتهي كل شيء عند "آخر المنتهى" عكس أول البدء, وكي يستقيم ذلك تنزاح "إلى" لتصبح "من". والانزياح الثاني في "هما" إذ لا مرجع له, وما بعد ذلك من "قاتل وقتيل" الذي يمتص إشارية "هما", لا يكشف عمن يدور الحديث, كما أن القتل يستلزم

قاتلا, وتغييب القاتل يبدو عمدا, ومن ثم تظل الدلالة محلقة في فراغ, لتنزاح دلالة الجملة كلها, ويصبح "المعنى" ليس متحصلا من الوقوف على إشارية الدوال, إنه "ليس فقط معنى الكلمة, أو جملة, ولكن مطلق المعنى"(٤٣). وتتحول الجملة إلى علامة وفق تعريف بيرس, الذي ذهب إلى أن العلامة "شيء يعوض بالنسبة لشخص ما شيئا ما بأي صفة وبأية طريقة"(٤٤), وما تعوضه هذه الجملة ـ العلامة هو إحالتها إلى حالة شعورية ووجدانية تقف خارج حدود إحالات الدوال المرجعية المستخدمة في هذه الجملة, إن الجملة تهدف إلى غرس حالة الوجد الصوفي والشطح التي تهيمن على النص الذي يتحول إلى رؤيا باقتدار, وهذا هو ما قصده سارتر بتعجبه "ليس الشعراء بمتكلمين ولا بصامتين, بل لهم شأن آخر"(٤٥).

إذا كان المجاز ـ عموما ـ وليد الانزياح, فإن الدوال هنا تتعرض لانزياح دون أن يؤسس هذا مجازا ظاهرا, فمن خلال مبدأ التكثيف والاختزال من أجل بلورة الهدف المراد الإيحاء به (وليس توصيله) والمتمثل في حالة الذهول وفقدان مركزية الوعي, ومن أجل بلوغ هذا الهدف يتجه الشاعر إلى خرق المألوف بواسطة اعتماد تيمة الحلم ورمزيته ولا واقعيته, حيث يعتمد الشاعر على رسم صورة ذهنية مختزلة, لا تكون هي نفسها إلا علامة تومئ إلى "حالة شعورية" مستفادة من مفردات الصورة وتركيبها, وهذه "الحالة" تمثل مرجع هذه العلامة ـ الجملة, وهذا المرجع ـ بدوره ـ هو الهدف المنشود من خلال لعبة الانزياح هذه من الحسي إلى التجريدي.

ب ـ الانزياح على مستوى الجملة:

ذهب رولان بارت إلى أن الاختلاف الذي يميز الشعر من النثر إنما هو في الكم وليس في الجوهر, وأن المعجم في النثر معجم استعمال, عكس الشعر

الذي هو معجم ابتكار, وخلص إلى أن ذلك لا يتحقق إلا من خلال توسيع مدى اللفظة, والتي تتألّفُ تجربةً غيرَ محدودة, وتتهيأ لتتسع لنحو ألف علاقة غير أكيدة وممكنة(٤٦). ولا يتحقق ذلك إلا من خلال انحراف فني يعمد إلى تحطيم اللغة القياسية لتؤسس شعريتها وأسلوبيتها الانزياحية. وقصد بحث مجال الانزياح يقف الباحث أمام أربع جمل من نصوص الديوان الأربعة.

أ ـ النص الأول

١ ـ أربعون بابا

٢. تشتبك منها الدوائر

٣ ـ وتتواشج الدهاليز

٤ ـ وتتفرع أشجار الدرج صعودا وهبوطا

٥ ـ يفاجئني صديقي زينون الأيلي

٦. ويفتح المسافة بين السهم والأفق

٧. ويملأ فراغ الأوراق بوحشية السباق بيني وبين سلحفاة البداية وكلمة الفتح

٨. ويفاجئني صديقي النفري بوردة الماء المدمم ووهج البحر وطعم الهواء والماء

٩ ـ فأشتهي الخبز

١٠ ـ وأنتظر الوقت وطفولة المسامرة والكشف وإيذان الذهول (ص : ١٥)

ب . النص الثاني

١ . وهو يرى

٢ . كيف فاضت عليه الممالك

٣ . تأكل من ملكه وتراث السلالة

٤ . حتى تساكنه جلده ودماه

٥ . وكيف يفيض

٦. فينحسر الآخرون إلى آخر الظن

٧. حتى إذا اقترب الفجر أرخى عباءته

٨. وانتضى شكة الصيد والحرب

٩ . أرخى شكيمة مهرته منصتا للنداءات مزلزلات

١٠ . يناوشنه عن خطاه (ص : ٥٢)

ج . النص الثالث

١. هوت نجمة

٢. فاستضاءت ممالكها السبع

٣. وانتفضت ناقة الماء منسوجة بالعروق المضيئة

٤. مر سحاب كثير وفي الأرض أعجاز نخل على هيئة الآدميين مصفوفة في ممالكها.

٥ . الغيم يرمي قناديله من فتوق الظلام السماوي

٦. ينكشف الرسل في خفقة الحلم سيدة

٧ . يتطاير بين ضفائرها سمك البرق والماء

٨ . ينكسر الأفق تحت خطاها

٩ . فتهبط في الأرض أعجاز نخل على هيئة الآدميين

١٠ . تهبط سيدة الماء (ص:٨٨)

د . النص الرابع

١ .كان الصباح المبلل بالطل والغيم

٢ . يفتح في وحشة الأرض والروح نافذة

٣ . فالسماء البعيدة شفافة

٤ . والطيور الحوائم تبدع أشكال بهجتها ونداءاتها

٥ . تلك كانت صلاة الضحى

٦ . اصطف فيض من الخلائق منتعشا بالوضوء الجماعي

٧ . ثم استوى الخلق تحت الفضاء العميق (ص: ١١٤)

هذه جمل وفق المفهوم النحوي, وليس الشعري, ونظرا لكثرة الجدل حول مفهوم الجملة وحدودها اعتمد الباحث على تعريف إبراهيم أنيس لها بقوله: "إن الجملة في أقصر صورها هي أقل قدر من الكلام يفيد السامع معنى مستقلا بنفسه, سواء تركب هذا القدر من كلمة واحدة أو أكثر"[(٤٧)], بعد أن وجد أن أي تعريف عليه اعتراض, وقام الباحث بإعادة كتابة الجمل بناء على حدود الجملة المعتمدة على حصول الفائدة, مخالفا بذلك طريقة التوزيع الواردة في الديوان, دون حذف أو تقديم أو تأخير, وذلك بقصد الحصول على الجملة كاملة, فثمة فرق كبير بين نمط توزيعها في الديوان عما عليه هنا.

أ- درجة النحوية:

يقصد بنحوية العبارة أن تكون العبارة مطابقة من جهة لمبادئ النحو, كما في قوله " أربعون بابا", على تقدير مبتدأ محذوف, وهذا خبره. هذا من جهة, ومن جهة أخرى, أن تفيد هذه الجملة معنى معقولا يتماشى - دلاليا - مع آليات إنتاج المعنى في ذات اللغة. فإن فقدت الجملة هذا التعالق الدلالي مع لغتها - المرجعية - كأن يقول :"يفتح المسافة بين السهم والأفق", فهذه جملة لا نحويةUngrammatical. ويطلق عليها ج. ب. ثورن: الجملة الفجة Semi Sentences(٤٨) [سيلي شرح لهذه الفكرة في دراسة الكثافة], وهي جملة ناقصة التكوين. وبالرجوع إلى الجمل السابقة تبين أن النص الأول به ثلاث جمل مما أطلق عليه جون كوين مجاز الاستعمال, وهي الجمل (١و٢و١٠), والجمل (٤و٦و٧و٨) جمل لا نحوية, وتتبقى الجمل (١و٥و٩) جملا نحوية في هذا النص. ومجاز الاستعمال يقع في منزلة بين المستويين, فهي جمل لا نحوية لكنها شاعت في الاستعمال فيتكون لها مرجع ظني. والنص الثاني به الجملتان (٤و٦) لا نحويتان, وباقي الجمل (١و٢و٣و٥و٧و٨و٩و١٠) جمل نحوية وخلا من مجاز الاستعمال. والثالث به الجمل (١و٢و١٠) من مجاز الاستعمال, والجمل (٣و٥و٦و٧) جمل لا نحوية والجملتان (٤و٨) نحويتان. والنص الرابع به جملتان (١و٣) من مجاز الاستعمال والجمل (٢و٤و٧) جمل لا نحوية, والجمل (١و٢و٥) جمل لا نحوية. وهذا يعنى أن مجموع الجمل (٣٧) جملة يدخل منها في مجاز الاستعمال (٨) و(١٣) جملة لا نحوية و(١٦) جملة نحوية.

وباعتبار جمل مجاز الاستعمال حيادية,فالنص به إزاحة في (١٣) ثلاثة عشر موطنا في علاقة الإسناد, يقابلها ستة عشر موطنا كانت لعلاقات إحالية. إن تداخل الجمل الواقعة تحت ضغط الإزاحة مع باقي الجمل فيما يزيد عن

٨١% يؤدي إلى إحداث "طفرات دلالية وتغييرات مفاجئة داخل الجملة, تلك التي تكون مشروطة بمتطلبات التوصيل, ولكنها معطاة في اللغة نفسها. وسائل تحقيق هذه التغييرات المفاجئة هي التداخل المنتظم بين مستوى المعنى الأصلي ومستوى المعنى المجازي والاستعاري, فبعض الكلمات في جزء معين من السياق تفهم بمعناها المجازي في حين تفهم في الأجزاء الأخرى بمعناها الأصلي. ومثل هذه الكلمات التي تحمل معنى مزدوجا, هي بالتحديد المواضع التي تحدث فيها الانكسارات الدلالية"(٤٩), وذلك بسبب الانزياح. تم قياس الانزياح ـ هذا ـ في علاقة الإسناد بين ركني الجملة, دون غيره كما في قوله" يتطاير بين ضفائرها سمك البرق والماء", اللافت هو هذا الانزياح المتولد عن اقتران الفعل يتطاير وهو من معجم الطير (وما في حكمه) بالسمك الذي كان بالإمكان أن يستدعي أفعالا أخرى من معجمه مثل (يفز ـ يطفو ـ يسبح). وثمة انزياحان آخران يتمثلان في تقديم ظرف المكان (بين ضفائرها) وهذا التقديم يخلخل الصورة, إذ لا يقيم الشاعر علاقة سردية موصولة تعبر عن تكوين دلالة كلية متماسكة, ولكن تهدف إلى رسم صورة مزاحة عن الواقع, بجعل هذا الحيز المكاني (بين ضفائرها) مسرح الأحداث. وثمة انزياح آخر في "سمك البرق" سيرد مع انزياح الصفة. إن التركيز هنا على الاستخدام المجازي للفعل "يتطاير" حيث لهذا الفعل ملامح دلالية لا تتفق في الاستخدام مع الفاعل, وهذا هو جوهر العلاقة التي تم رصد الانزياحات في الإسناد على أساس منها.

ج ـ على مستوى متعلقات الإسناد :

استخدم البلاغيون العرب مصطلح (متعلقات الإسناد) للتعبير عن كل ما عدا المسند والمسند إليه. وأبرز تركيبين ضمن متعلقات الإسناد هما النعت والإضافة.

١ ـ النعت: ذهب جون كوين إلى أنه لو كان يجب علينا أن نخترع الكلمات في كل مرة نتكلم فيها لكانت اللغة المميزة مستحيلة, ولو كان الكلام معناه أن نحدد أنفسنا في ترديد جمل قيلت من قبل لكانت "اللغة المميزة" لا فائدة لها, فكل فرد يستخدم هذه اللغة ليعبر عن فكره الخاص في لحظة ما[٥٠]. وضمن مولدات الخصوصية والجدة في اللغة الفردية ترد الصفات. وتُخيِّب الفقراتُ المقتبسة معدل التوقع, إذ لا يوجد إلا تسع صفات, ست ليس فيها انزياح, مثل "السماء البعيدة", فهذه صفة نحوية تخضع لامتحان الصدق وثلاث فيها انزياح, وهي (الماء المدمم ـ العروق المضيئة ـ الصباح المبلل). والأولى يمكن النظر إليها على أنها وصف يخلو من الانزياح, إن أراد الوصف, وإن كان سياق العبارة: "ويفاجئني صديقي النفري بوردة الماء المدمم", يجعلها تدخل في الانزياح, باقتدار, لأن الحديث عن الوردة وليس عن الماء, فالمقصود ليس إعطاء وصف الماء, ولا حتى وصف الوردة.

إن الزج باسم النفري الذي صارت "مواقفه" تمثيلا على التراث الصوفي, يدفع بالحمولة الصوفية إلى السياق, مما يخلخل الإحالة المرجعية ـ المنزاحة ـ ليدفع بها باتجاه آخر (كما حدث قبل جملتين من نفس النص, إذ ورد "زينون الأيلي" والذي صار "في وجدان الجيل الجديد من الشعراء يعبر عن العجز عن الوصول حتى لو كان الهدف قريبا"[٥١]), وباجتماع زينون ـ رمز العجز المطلق ـ والنفري ـ رمز التصوف والشطح ـ ينزاح المقطع كله تجاه حمولة إشارية ترمي بثقلها على مفردات المقطع بما فيه هذه الصفة "الماء المدمم". والثالثة (الصباح المبلل بالطل والغيم) صورة حسية قائمة على التجسيم, تهدف إلى خلق توليد دلالي يقوم على انزياح كبير في الجملة كلها, "كان الصباح المبلل

بالطل والغيم يفتح في وحشة الأرض والروح نافذة". هنا بحسب كوين, يكمن الابتكار بالتجديد في جعل الصفة تؤدي وظيفة ليست معدة لأدائها. وبالتالي تحولت الصورة إلى صورة شعرية,.., على افتراض أن الصفة تحديدية في الأحوال العادية, وأن كل صفة ليست كذلك, تشكل مجاوزة أو صورة(٥٢).

٢ ـ الإضافة: تحتوي المقتبسات السابقة على ست عشرة إضافة يتحقق فيها الانزياح, بحسب النصوص كالتالي (٨.. ٤.٤.), منها خمس إضافات تدخل في مجاز الاستعمال مثل (وحشية السباق ـ كلمة الفتح ـ سيدة الماء), وإحدى عشرة يظهر فيها الانزياح مثل (فتوق الظلام ـ سمك البرق) ومن هذه الصفات الإحدى عشرة ينطلق توليد دلالي" يتعلق بربط علاقات دلالية جديدة بين المكونات داخل الجملة. فالتوليد الدلالي بهذا المعنى يتعلق بإعطاء قيمة دلالية جديدة لبعض الوحدات المعجمية تسمح لها بالظهور في سياقات جديدة لم تتحقق فيها من قبل"(٥٣).

وفي قوله "طفولة المسامرة" تقوم علاقة إيحائية بين المفهومين الذين استدعاهما لفظا "طفولة" و"المسامرة". إن "ترابط العالم النصي يتطلب أن تكون ثمة علاقة واحدة على الأقل تربط كل مفهوم إلى المساحة الكلية للنص"(٥٤). (للنص وليس إلى بعضهما). أي أن التماسك الدلالي لا ينبع من داخل التركيب الإضافي لكن ينبع من إيحاءات تمدها كل لفظة (على حدة) لتتعالق بأي علامة في النص, قبل أو بعدُ.

إن هذه الإضافات ـ كلها ـ (في ضوء مقولات كاتز وبوسطل, ومن يعتقد في النظرية التأليفية, في البحث الدلالي) "جملٌ يعتبرها المكون الدلالي في النظرية التأليفية المذكورة, منحرفة دلاليا. ذلك أن التأويل الدلالي للجملة يجب أن يشير إلى أنها منحرفة أو مقبولة دلاليا, تبعا لمدى إمكانية تركيب مكوناتها لبناء

معرفي منسجم لمجموع الجملة. ويتوقف هذا المعنى المعرفي على قيود الانتقاء التي تمنع في الحالات القصوى أي تركيب, فلا تسند للمستوى المكوني الأعلى أية قراءة"[٥٥]. وذلك بقولهم بتوقف الوصول إلى قراءة دلالية سليمة للجمل على توافق التخصيصات المعجمية للوحدات المكونة الذي تلعب فيه السمات الانتقائية دورا حاسما, إذ أنها تسمح ببعض الملغمات لإنتاج قراءة دلالية, وتمنع أخرى نظرا لغياب أية قراءة للبنيات المقصودة التي تعتبر في هذه الحالة منحرفة أو شاذة. ومن ثمة فالتراكيب المجازية تعتبر في هذه النظرية تراكيب بدون قراءة دلالية, فهذه الإضافات (والصفات) السابقة ـ هنا ـ كلها مثل (العروق المضيئة) و(سمك البرق) لا تستجيب للقيود الانتقائية التي تفرضها المحمولات (عروق) (سمك) مثل [+حي], ومن ثم تكون بدون قراءة دلالية, وإذا غابت عنها الدلالة الإشارية المرجعية تتحول إلى الدلالة الإيحائية, وهذا ما عناه ـ بذكاء ـ صلاح فضل بقوله "إن إسناد النعوت التي تتمتع بنسبة واضحة من الانحراف, أو عدم المناسبة قياسا على الاستخدام النحوي المألوف في العبارة النثرية ـ يعد المدرج الأول للتخييل الشعري, إذ يتولى تحرير العبارة من حتمية علاقات المجاورة المكرورة مخترقا تقنية التشبيه إلى نوع التكنية المستجدة, دون أن يبعد كثيرا عن الصيغ المستأنسة في التعبير الشعري"[٥٦].

ـ **الانزياح من خلال التشظي**: تظهر في النقد المعاصر مرادفات عدة لوصف هذه الحالة من البناء, فثمة التشتت والتشذير والتفكك والتفسخ, لكن التشظي أقدرها, بحسب ما يذهب إليه الفلاسفة, إذ تظل الصورة المتشظية ذات تماسك ووحدة, دون أن يعني التفتت أو الانتشار العشوائي غير المبني على مرجعية, "فالصورة المتشظية لها مبادئ وأسس ومكونات وقواعد تجعل منها صورة فريدة. فالغرابة والفرادة والحالة العقدية والاختلاف في هذه الصورة ما

هي إلا أشكال مادية حسية وليست ما يكون جوهر الصورة,..,إذن للتشظي قواعد وركائز علمية ورياضية تكون هوية الصورة المتشظية"[٥٧]. إن التشظي وفق هذا المفهوم حالة ممنهجة من الفوضى. وبحسب سامي أدهم فإن "الفوضى بلا هوية علمية, أما التشظي الذي نبحث فيه فله قواعد علمية تجعله موضوعا منضبطا خاضعا للبحث النظري والتجريبي".

تذهب دراسات عدة إلى ربط التشظي بما بعد الحداثة, وترسيخ حالة الاغتراب[٥٨] والتشييئ, مما ترتب عليه من مفاهيم نقدية جديدة, انعكست على القصيدة التجريبية, والتحول من "الأنسنة والشخصنة إلى الشيئنة" فتأتي الدلالة واللغة المتشظيتان فيما يشبه الاستعارة السريالية تعبيرا عن عالم احتواه الخواء والكايوس (العدم ـ الفوضى ـ **Chaos**). وبإسقاط الظروف السياسية والمناخ الاقتصادي والتحول الاجتماعي على واقع الشعرية, فثمة مبرر للدفع بأن التشظي نتاج تاريخي للمرحلة.

ويشكل أسلوب التشظي ملمحا طاغيا في الديوان, وقصد الإحاطة سيقف الدارس مع اللوحة الثالثة من النص الأول(: مفتتح ثالث), والتي تتكون من واحد وأربعين سطرا شعريا, وخمس جمل شعرية, ظاهريا, تبدو مشتتة, فلا يوجد محدد دلالي تتوجه إليه هذه السطور.

بدءا من العنوان "مفتتح ثالث", يبدو النص مراوغا, فلا يعطي العنوان أهدافه التي اعتبرها النقاد[٥٩], [سيلي تفصيل ذلك], فليس في العنوان إلا أنه "ثالث", وبدمج هذه الفكرة مع اللوحتين السابقتين (مفتتح أول ـ مفتتح ثان) لا يتحقق أي كشف, إذ نفس الشعور بالفراغ والدوران حول الموضوع فهذه كلها "مفتتحات" أي مقدمات, فلا موضوع.

هل قلت إن الأرض أقرب من دمي,
ومشويٌّ من القرميد يدفق بالسلالات القديمة
والرفات من الخرائب؟
قلت صلصالٌ وفخارٌ هو الدمع المبادر والمقيم (ص: ٢١)

هذه هي الجملة الأولى من النص. وما يبدو أن النص يفتقر إليه هو التعالق الدلالي السطحي بين السطور. يعجز المتلقي عن استكناه رابط منطقي بين هذه الأسطر. ويعتمد النص على الصور التي تلعب دورها في عملية الإزاحة التي تولدها تواليات الأشياء في المقطع, وتبدو هذه الإزاحة من علاقات الإسناد, فكل مسند ـ تقريبا ـ ترتبط به وظائف ـ تبدو لحد ما ـ بشرية, لكنها تخالف منطق البلاغة الشعرية, قديما وحديثا. لاحظ صلاح فضل "أن النص الشعري الحداثي عموما يتميز بدرجة تشتت عالية, إذ يقيم تبادلات متعادلة لا تكاد تحقق تخالفا وظيفيا أبعد من مجرد التقابل"[٦٠], لكن هذا التشتت لا يعطل الإحالة الشعورية ـ نهائيا ـ ويمكن من خلال المفردات المعجمية الإمساك بإشارة دالة على أن الشاعر يتحدث عن بداية التخلّق الإنساني, إما على عهد آدم, وإما في نسله وأحفاده, أو عن الميلاد والموت عموما. وتكون الجملة الشعرية الثانية هكذا:

قلت البلاد قريبة ليست تمر الشمس من دوني
ولا ترمي الرياح عباءة الغيم الرحيم
إلا وكنت تشقق الألوان في شفق انهمار الفجر
والإيقاع في الأمطار
ليست موجاتُ النوم في الرؤيا وليلِ الخلق
في صبح السديم
إلا خطاي الباحثاتِ عن البلاد المستكنة في البلاد.. ٠ (ص:٢١)

تتسرب الإشارة الإيحائية التي أمسكنا بها ـ ظنا ـ في الجملة الأولى, ليس هنا ما يتعالق مع بداية التخلق, أو الميلاد والموت. و"لابد هنا من التدخل الفاعل للمتلقي لاستكمال الدلالة أو لتوليد الدلالة. ومما يزيد الأمر تعقيدا أنه ليس ثمة قرينة تحيل إلى نمط السياق الدال الذي نحتاج إلى موضعة التعبير فيه من أجل أن يكتسب دلالة..ويصبح البحث عن السياق المانح للدلالة عشوائيا إلى حد بعيد"[٦١]. ذهب عبد الغفار مكاوي إلى أن هذا إجراء مقصود, و"لم يكن من الممكن أن يقيم الشاعر تجاربه على الطاقات الكامنة في اللغة لو لم ينزع بأسلوبه إلى البعد عن تحديد الأشياء تحديدا ماديا وموضوعيا, بل إلى البعد عن التصور العادي لشيئية الأشياء"[٦٢]. وأرجعه صلاح فضل إلى الاتجاه نحو التجريد, وأنه "يصبح التفكير أكثر تجريدا كلما خالف القوانين الشرطية لطريقة اللغة في تنظيم المعطيات الحسية"[٦٣].

إن النص حتى الآن يعتمد على "المجاز الذهني"[٦٤]. وفي هذا الضرب من المجاز تتحول الرؤيا الشعرية من علاقة بين الألفاظ إلى علاقة بين الأفكار, من احتمالات متعددة تفيض من اللفظة الواحدة, إلى احتمالات أخرى تفيض من الفكرة الواحدة. والجملة الثالثة, هكذا:

قلت البلاد قريبة..فيداي مُنسربُ لمحض اللمسِ
فوق خلائق الملكوت فيها بين طلع شهوةٍ
متوقد الودق العميم
ـ فالريح حبلى والدم اللوبيُّ معقودٌ سلالاتٍ
وأنسابًا تواشج خفقة الطين المقدس ـ
وانفجار الأرض بالميلاد
بين الماء والجذر القديم
والأرض أرختْ ظلها المكدود من طمث وخلق واشتهاء

ويداي مُنسرَبٌ لمحض اللمس

عشر من نوافير الحواس

هذا "نص كثيف يمارس خلق الغياب"[٦٥]. من خلال انزياح العلاقة التقليدية بين العلامة ـ الإشارة وما تحيل إليه, تفقد الكلمة ـ اللغة إشاريتها ـ مرجعيتها وتصبح علامة تستثير سياقات مختلفة من التجربة, باطنية في الغالب, ومثل هذا دفع بسيزا قاسم إلى الاعتراف بأن "بعض الشعر الحديث يهدف إلى وضعنا في عملية تعلم جديد للغة في بكارتها, كأننا لا نعرفها ولم نستخدمها بعد"[٦٦].

ثمة مفردتان جوهريتان ـ حتى الآن ـ في النص, هما: (الأرض والبلاد), وحولهما تتواشج الدلالة الإيحائية, ومن خلال "إرجاء المعنى" حسب دريدا, وسيطرة "التأجيلية" على الخطاب الشعري ـ بحسب مُحَمَّد عبد المطلب[٦٧], ذلك أن طبيعته الإبداعية تتنافى مع الوضوح النثري, ومن ثم يعمد إلى التصدي لأي إضاءة وإخضاعها لمنطق العتمة بالتشويش على مجموعة العلاقات الداخلية لتظل في إطار المجهول. واعتبر صبري حافظ هذا منهجا مدبرا "يتخلى فيه الشاعر عن اليقين الجامد في صياغة الصورة"[٦٨] بسبب التحولات العالمية التي جعلت التشظي جزءا لا يتجزأ من نسيج العالم المعاصر[٦٩].

ومع التشظي يتحقق الانزياح على كل المستويات, بدءا من اللفظة وانتهاء بالجملة الشعرية, ولا يتحقق إلا جمع الشذرات اللغوية من خلال أنساق التتابع بصيغة المونتاج المتوازي المتعدد الخطوط ضمن بؤرة مركزية تنشعب إلى بؤر عبر تيار يقترب من تيار الوعي, واعترف جون كوين بأننا كي نفهم مثل هذه الصور "ينبغي أن نلجأ إلى ما يسميه النفسيون بعملية التداعي, أي تقابل محسوسات تنتمي إلى حواس مختلفة,.., ولقد اعترف اللغويون بالتداعي باعتباره نمطا من

أنماط الاستعارة"(٧٠). ويمكن ملاحقة هذا التداعي ـ في النص ـ من خلال انثيالات قائمة على تتابع معتمد على رؤية سردية تعتمد على التشتت على الصعيد الجمالي والدلالي. فلا يمسك المتلقي بإحالة إلا وتتفلت من يده في جملة تالية, وتظل استرجاعات التلقي ماثلة بتنافرها, فتترك لدى المتلقي شعورا بالإدهاش, وفقدان مركزية المعنى, وانبعاث المعاني الهامشية كلها. وآخر جملة في النص تأتي هكذا:

النطق يشهد أن رَقَّ الموثق المعقود ما
بيني وبين الرب يفتح أضلعي في لوحه المحفوظ..
فانطق يا يقيني
وانفخ دمي في الصور, ولتشهد يميني
أن المدائن والمدافن تحت محض اللمس يرجفُ
من رواجفها انفجارُ المشهد اليومي بالرؤيا.. (ص:٢٤)

ثمة انقطاع واتصال في السرد. انزياح بسبب عدم التعالق, لكن يمكن التشبث بهذا اللفظ "المدافن" المنتمي إلى مجال "الموت", والذي كان مؤشرا دلاليا انبعث في مطلع النص, وكذا لفظ "المدائن" المنتمي إلى مجال "البلاد" التي كانت لفظا محوريا في الجزء الماضي من النص, فيتحقق شيء من التوازي بين البدء والختام. ولولا مثل هذه التعالقات الهشة لانفرط عقد التتابع في النص. ذهب لدفيج فتجنشتين إلى "أننا حين نسمي الجملة بالجملة الخالية من المعنى, فإن ذلك لا يكون على أساس أن معناها خال من المعنى, بل على أساس أن مجموعة من الكلمات قد استُبعِدَتْ من اللغة, أي خرجت عن دائرة استعمالنا لها"(٧١). وينطبق هذا الوصف (الجمل الخالية) على هذا النص (مفتتح ثالث), وهذا هو الانزياح الذي يقوم عليه النص, وما أسماه تودوروف "العلاقات الحضورية [عكس العلاقات الغيابية] وفيها تكون اللغة علاقة تشكيل وبناء,

والدوال ليست ترميزات تشير إلى مراجعها, بل تتآلف الكلمات في علاقات دالة بموجب سببية ما, ولا يعنيها منها إلا وجودها متراصة"[٧٢]. وهو مظهر من مظاهر "تفجير اللغة" الذي أصبح مبدأ أساسيا في الشعر في مسار الشعرية أجبرها على "التعامل مع الجمل غير المرجعية بصفة أساسية[٧٣] ". ويترتب على هذا التحول أن "تكمن الشعرية في النص وليس في المفردة أو الجملة أو الموضوع, حيث شعرية المفردة وشعرية الموضوع أوهام رومانتيكية"[٧٤], بعد أن يتحول النص إلى علامة (بمفهوم بيرس ـ وقد سبق), وحدث هذا بفضل جهود هلمسليف وجوليا كريستيفا وجنيت, فأصبحت الدلالة ليست منحصرة في اللغة التي تشكل ظاهر النص, وأصبح النص عبارة عن تركيبة سياقية Syntagmatic, أشبه بالأيقونة أو العلامة التي تجد تفسيرها هناك ـ خارج النص[٧٥]. والمهم في هذا النص ـ العلامة أنه "لم يعد يبحث عن التعدد, ولا عن المجاز اللغوي, ولكنه يبحث عن الحياد"[٧٦] ـ وبالتالي يحدث غياب للمرجعية.

د ـ الانزياح الصوري: قديما,اعتمد الخطاب النقدي على مفهوم المشابهة وأن الشعر "يعكس" واقعا. والمجاز وسيلة من وسائل نقل هذا الواقع, ومن ثم لم يكن مسموحا بهامش حرية كبير حتى لا تختل العلاقة بين الصورة المولدة في القصيدة وما تحيل عليه في الواقع ـ المرجع. ومن هنا تم التعامل مع الاستعارة والتشبيه والمجاز عموما ـ على أنها حلى تضاف إلى الكلام, إنها محسنات تنضاف إلى معنى موجود من قبل, وفي التراث العربي شواهد كثيرة تذهب هذا المذهب, ويتلاقى هذا مع وجهات نظر حديثة كثيرة أهمها ما دعاه إليوت بالمعادل الموضوعي للعواطف والانفعالات, فهذا كله لا يخرج عن اعتبار الصورة المجازية أداة لتقريب المعنى من القارئ. ومع الشكليين تم تطوير مفهوم مغاير, "فليس هدف الصورة تقريب المعنى وإنما الإجهاز على الألفة من خلال تقديمه بصورة

غير مألوفة, تستقطب الاهتمام لنفسها, وليس لما تريد التعبير عنه أو توصيله, فتتخلخل بذلك العلاقة التقليدية بين الاثنين"[٧٧].

حفل الخطاب النقدي الحديث بإشارات ملحفة على تأكيد قيمة الصورة, فجعلها جون كوين "النبع الرئيسي لكل شعر"[٧٨]وعدها "مجاز المجازات", مع حدوث توسّع في المدلول, فأصبح "مصطلح الصورة **Image**..لا يكاد يشير إلى الأشكال البلاغية الناجمة عن عمليات التشابه والقياس فحسب, بل يمتد ليشمل جميع أنواع الأشكال والأوضاع الدلالية غير العادية"[٧٩].

اعتبر البلاغيون الجدد الصورة الحد الفاصل بين اللغة المعيارية والأدبية, لأن "الصورة البلاغية هي الوحدة اللسانية التي تشكل انزياحا. وبذلك يكون فن العبارة نسقا من الانزياحات اللسانية. وإذا ما تبينا وجهة نظر سيميائية تستلهم نموذج موريس, فإننا نميز ثلاثة أصناف من الانزياحات:

١. انزياح في التركيب (العلاقة بين الدلائل)

٢ . انزياح في التداول (العلاقة بين الدليل والمرسل والمتلقي)

٣. انزياح في الدلالة (العلاقة بين الدليل والواقع)[٨٠]

هذا الاحتفاء النقدي قابله ولع مبالغ فيه في الخطاب الشعري, فتحول الشعر إلى تشكيلات صورية, فقال كمال ابوديب عام (١٩٨٩) : "وقد تكون للصورة, على مستوى الصعيد المحدد, الفاعلية الأعمق في تكوين الغياب [=غياب المرجع والإزاحة] في شعر السنوات العشر الأخيرة, بشكل خاص, إذ تصبح الصورة من جهة أكثر جذرية في تكوين النص الشعري وأوسع انتشارا في خلاياه, وتغدو من جهة أخرى, مختلفة نوعيا عن الصورة في شعر المراحل السابقة: أكثر تعقيدا وتشابكا وإبهامية ومغامرة في خلق اقتراحات وتلاحمات

وتواشجات بين مكونات التجربة"[٨١]. ورصد ابوديب وجوها عدة لما اتجهت إليه الصورة, وكلها تتجه إلى الانزياح الذي يغيّب أي إشارة مرجعية, حتى أصبح مألوفا إحلال غير المألوف في سياق دلالي من المحال فيه غالبا رؤية علاقة بينه وبين ذات أو كائن أو معطى لغوي محدد.

يمثل "رباعية الفرح" حالة مثالية يتحقق فيها خطاب الصورة الجديدة. وأول ملاحظة ـ عامة ـ على الديوان تتمثل في تقلص التشبيه بصورة واضحة. وفي حال بناء الصورة على التشبيه يبدو التشبيه ملتبسا بسبب حذف الأداة كما في قوله:

واخطى من لفح أنفاسي
ومشبوب الجنون نعومةٌ في سنبل القمح
الخشونة في انحدار العشب والوديان مشبوبُ
الجنون. (ص:٢٣)

فما من سبيل لفهم هذه الصورة إلا بتقدير التشبيه, فتصبح: ومشبوب الجنون كسنبل القمح في النعومة, وكانحدار العشب في الخشونة والوديان, مع بقاء وجه الشبه ملغزا, إذ لا يمكن, تحت أي مستوى, كشف وجه ما من الشبه (حتى الافتراضي) بين الجنون وسنبل القمح, كما أن تقدير وجه الشبه بالنعومة فيه افتعال وعسف, وما من سبيل إلا بأخذ "الصورة" كما هي والادعاء بأنها استعارة, و"بهذا تصبح الاستعارة صورة مطلقة, لا تحتفظ إلا بأثر ضعيف غاية الضعف من الأصل ولا تأتي من التشابه بينهما بل من قفزة أو طفرة واسعة. ومما يوضح هذا أن نجد شاعرا كبيرا مثل إزرا باوند يتحدث عن الاستعارة فيطالب بأن تكون دوما مشعة تعصف خلالها أفكار تتردد أصداؤها ترددا غير متناه. وشاعر آخر يقول إن الشعر وحده هو الذي يعرف أن الريح يمكن أن

تسمى بالشفاه مرة وبالرمال مرة"[٨٢]. وهذا هو نفس المنطق الذي تتأسس عليه هذه "الصورة".

إن هذه الصورة تتأسس على انزياح كبير, ويعترف النقاد واللغويون بأن ناتج هذا الانزياح يخلق الشعرية والصورة, وأن "حدوث الصورة ـ حسب جيرار جينت ـ يؤدي إلى فجوة. إن روح البلاغة كامنة كلها في الوعي بفجوة ممكنة بين اللغة الواقعية (لغة الشاعر) ولغة محتملة (التي يحتمل أن يستعملها التعبير البسيط والعام), تلك الفجوة التي يكفي أن تقوم في الذهن لكي يتم تحديد فضاء للصورة"[٨٣].

والملاحظة الثانية (على الديوان) تتمثل في اعتماد الصورة في المقام الأول على الاستعارة التي أحدثت انتهاكا شرسا في اللغة, بسبب انزياحات ظاهرة. وهذه ملاحظة تنسحب على سائر شعر الحداثة, وتلقى ترحيبا نقديا واستحسانا, فذهب صلاح فضل إلى أن انزياح الاستعارة "وحده الآن الموضوع الحقيقي للشعر"[٨٤]. أيضا فإن قسما كبيرا من هذه الاستعارات استعارات تمثيلية.

بقصد بيان درجات الانزياح في الصورة, يتناول البحث هذه الدرجات كما يلي من خلال نماذج مستلة من الديوان.

أ. انزياح بسيط: وهذا النمط أبسط أنواع الاستعارة, وأشار الجاحظ إلى أن الاستعارة "تسمية الشيء باسم غيره إذا قام مقامه"[٨٥]. ويدرك المتلقي أن الأمر مجرد تلاعب لفظي كما في (شمس منتصف الليل وقمر الظهيرة) (ص:١٤), فالانزياح هنا بإبدال شمس محل قمر, وبردهما إلى موقعيهما يزول الانزياح. وهذا ليس كثيرا في الديوان.

ب . انزياح طرفي الصورة:

١. هذا هو البحر محتشد النوم تحت الملاءات

والخضرة المعتمة

تلاعبه في سرير التذكر شمس الكوابيس والوقت

معصمه ازدان بالأرض أسورةً

والبلاد الفسيحة مرسومة في مدارجه (ص:٨٢و٨٣)

٢. شهقة مواله انشرخت نوح باكية

والخطاف صبًا جرَّرَتْ ذيلها في خزامى العشيرة

واستنطقت جلّنار الضفائر والحبقَ المتفتح

في مفرق الشعر

وابتردت في اندلاع المروج العفية بالخضرة الماردة. (ص:١٢٣)

يحفل الديوان بعديد صور من هذا النمط, فهي تكاد تشكل الديوان. والاستعارة الأولى يمكن تقدير طرفيها, فالطرف الأول (هذا هو البحر) والطرف الثاني باقي الجملة, والذي هو بمثابة تشبيه للبحر, يرسم صورة حادة ومتطرفة, وفيها من التشتت أكثر مما فيها من التوحد, وليس ثمة رابط من منطق أو عقل تؤول إليه عملية جمع هذا الشتات. إن "الاستعارة الحديثة قد أصبحت أهم أدوات الخيال غير المحدود, فهي تقلل من التشابه بين الأشياء أو تقضي عليه تماما, وهي لا تعبر عن الترابط بين الأشياء بقدر ما تجمع بين أشياء لا ترابط بينها في المنطق أو الواقع. إن أهم ما يميزها هو التباعد الهائل بين الشيء والصورة. وطبيعي أن يتم هذا على حساب الشيء وقيمته الواقعية, وإن كان

يفيد الصورة, وكل ما يبدعه الخيال ويصل بالقوة العقلية التي كانت تكمن دائما في الاستعارة إلى أقصى درجاتها"(٨٦). ويمكن صياغة نفس الفكرة بالنظر إلى "مدى الإزاحة" التي لحقت بالصورة, لنصل إلى أن الانزياح أعطى للبحر إحالة إيحائية, وهذه الإحالة لا تبنى على قاعدة من الإحالة المرجعية, بل ترجع إلى "حالة ثقافية", إن مثل هذه الصورة تتجاوز الواقع إلى ما وراء العقل حين يحشد في أجزاء صورته أشياء قد لا تجتمع لأنها متباعدة, وهذا ما أكده إ.أ.ريتشاردز من أن "ما يعطي الصورة فاعليتها ليس حيويتها كصورة بقدر ما يميزها كحادثة ذهنية ترتبط نوعيا بالإحساس"(٨٧).

لا يقع الانزياح ـ هنا ـ على مستوى اللفظة أو العبارة, بل على مستوى الصورة, هذا استخدام "تفجيري" للغة, وكثيرا ما أذاع أدونيس أن الحداثة قفزة خارج المفهومات السائدة, إنها تغيير في نظام الأشياء وفي نظام النظر إليها, ويتحقق هذا ـ بجلاء ـ في هذه الصورة, فهذا البحر يتداوله سياق تغريب, ليس بالإمكان الحدس بصورته التي انزاح إليها, لأن الصورة لا تقوم على التقريب والتماثل والتشبيه بين طرفي الصورة, لكنها تعمل على المغايرة والتنافر, وكل عبارة تزيد من درجة التعمية والإخفاء بدءا من (محتشد النوم) إلى آخر لفظ في الصورة.

ذهبت الشكلية إلى أن هذا هو هدف الشعر, فمن خلال تغريب الواقع, يقع الإدهاش, وتتحقق الرؤية الجديدة للعالم, و"مهمة الشعر هي الاكتشاف المستمر من خلال الصورة والقدرة على خلق علاقات جديدة, وإعادة تجديد العلاقات القديمة"(٨٨), وبحسب جاكوبسون يرتكز الخلق الشعري بالصورة على محوري الاستعارة والمجاز المرسل, الاستعارة هي صورة يحل فيها محل المعنى الحقيقي لكلمة معنى آخر لا يتوافق معه إلا بفعل تشبيه يكون في الذهن.

وبالتالي فما يجمع بين (البحر) و(النوم تحت الملاءات . والخضرة المعتمة . وتلاعبه في سرير التذكر شمس الكوابيس والوقت..الخ) لا يتوقف على منطق اللغة, ولا على ما يجيزه العرف اللغوي, لكنه يقع تحت ضغط الانزياح الصوري الذي "ينقل المرئي من محرق التركيز إلى موقع أقل بروزا, يغدو فيه المرئي أقل نصاعة ونتوءا, ويكتسب حضورا ظليا, وتتفاوت أنماط الانزياح التصوري,..., حتى أن المرئي قد يكتسب حضورا ظليا, أو يدخل فعليا في عالم الغياب"[٨٩].

وفي الصورة الثانية, فإن طرفي الصورة هما (شهقة مواله) هذا المشبه, ويمكن تقدير الباقي طرفا ثانيا للصورة يقع "في حكم" المشبه به.وينطلق المتلقي من اعتبار أن هذه هي صفة صوت المتكلم عنه, وهو المغنيُّ في قوله: "يغني المغني..وشهقة مواله انشرخت" إلى آخر الصورة. ثمة رأي لأدونيس لا يخلو من المنطق والحجة, يقول :"اللفظ محدود والمعنى غير محدود, فكيف يمكن إقامة الصلة بين المحدود واللا محدود؟ والجواب هو في أن نجعل اللفظ كالمعنى غير محدود. لكن ذلك لا يعني أن نخترع ألفاظا لا يعرفها معجم اللغة, وإنما يعني أن نستخدم اللغة بطريقة تخلق في كل لفظ بُعدا يوحي بأنها تتناسخ في ألفاظ عديدة. بحيث تنشأ لغة ثانية تواكب أو تبطن اللغة الأولى"[٩٠]. وعودا إلى الصورة فلا يوجد لفظ (مفرد) في المعجم يحل بديل هذه الاستعارة التي تصف صوت المغني. إن معجم الصوت والغناء يستدعي ألفاظا تتعلق به مثل :(رخيم . ناعم . مطرب . مبهج)..الخ. ولا يمكن بحال أن يقع واحد من هذه . أو غيرها . بديل صفة شهقة مواله الموصوفة بهذه الصفات التي هي "استعارة قائمة على تداخل الحواس أو التشابه الفعال"[٩١]. وهذه حالة . صفة امتياز وفق معايير الشعرية.علق تودوروف في موقف مشابه على أبيات لرامبو قال :"لنبدأ بملاحظة سلبية..حينما توجد التشبيهات فأنها لا تكشف عن أية تشابهات. إنها

في الإجمال مقارنات غير معللة"[٩٢]. وفي الصورة يمكن الانتقال المجازي من "شهقة مواله" إلى "انشرخت نوح باكية" فهذه هي التي يمكن تقدير علاقة في الموال ونواح الباكية تتمثل في نغمة الحزن المنشرخة, أما باقي التداعيات,يصعب, بل يستحيل, تمثيل مجازي من خلاله ينتقل المتلقي من "شهقة مواله" إلى "الحبق المتفتح/ في مفرق الشعر".

حمّل الشاعر الألفاظ بحمولات إشارية جديدة, عملت على إزاحتها عن مدلولها الإشاري المعجمي, ومن ثم تقوم الصورة على "التنافر الدلالي" بين الدلالتين (القديمة والمستحدثة) بين (الدال والمدلول), ومن ثم توصِّل إلى هذا البناء الاستعاري متعدد الدلالات, وما يجمع "تعدد الدلالات" . هذا . هو عجز الذهن عن الإمساك به, وفي هذا يتلاقى مع رؤية الشعرية الحديثة في النظر إلى "التشبيه والاستعارة, وهما من أقدم الوسائل التي لجأ إليها الشعر في كل البلاد والعصور, تتغير وظيفتهما فيستخدمهما الشاعر بطريقة جديدة تتحاشى عنصر التشبيه الطبيعي أو تفرض على الأشياء وحدة غير واقعية لا تتفق مع المنطق و الطبيعة"[٩٣], وإذا كان هذا وفق المنظور الأوربي, فعربيا, أصبحت القصيدة . بحسب يوسف الخال . "لا تشرح العالم أو تفسره أو تنقله أو تكتشفه, وإنما تعيد خلقه من جديد على محك تجربة الشاعر, وبواسطة الشاعر وبواسطة حسه ومخيلته"[٩٤].

٣ . إزاحة المرجع (أيقونية الصورة).

١. أم أنت تغسل قمصان صوتك في كتب

الماء تنتظر البحر تمشي على وجهه وتؤاخي . على

صرخة الوقت والمدن

المستفيقة للموت . بين النخيل المرابط
في قدميك وبين المسافة وهي تمد طنافسها وترجُّ
على القاع مملكة النوم واللغة العذبة الجامحة (ص:٨٥)

٢ . انتبذ الأهل من وقدة الصهد رملَ الجحيم يديرون
أرغفة اللغو بينهمو يأكلون الأحاديث تأكل
أكبادَهم لهجاتُ التذكر, أيديهمو تلتقط جمر الحصى
ويخطون في الرمل يستقرئون الطوالع والقص
يستنهضون العرافات إرث القيافة والزجر
والشمس تدنو جمالتُها اللهبيّة (ص:٩٠)

٣ . ومرت سحابة
تحل عراها وتفتح أزرارها, استترت في
زجاج السماوات وانكشفت ومضة ومضة وهي
تخصف تاجا من السعف الغض
بين يديها تهب الرمال المضيئة والطير عاصفةً
والمياه تصلصل بين السماوات والأرض صلصلةً عاصفةً
ناشرةً في الفضاء البعيد جناحين من ظلمة الفيضان (ص:١٠٨)

٤ . لا جسد المرأة المجهدة
يجيب الدم المتوقد أجوبة النار
أو يرحم العطش المتشعع في الكأس بالماء

والطين بالحلم

والنوم بالطيران إلى الشمس

واللقمة المستريبة في القمح بالشعر

والوطنَ الذائب الطعم في خطفة الريق بالسحر

والجثة الهامدة

بآخر ما صفدته الفجاءة في الروح من رقصة البرق (ص:١١٢)

هذه استعارات أربع (والديوان مكتظ بهذا النوع), تتقطع علاقتها بالاستعارة التقليدية, لتؤسس "منهجا صوريا" في صياغة الصورة من خلال مبدأ استخدام لغوي, وتصبح الصورة كأنها "أيقونة" . بالمعنى السيميولوجي . فيتم اختزال (الصورة) إلى (دال) ,إلى (علامة), ولا يكون بالإمكان الوقوف أمام (مدلولها) اعتمادا على ما في النسق اللغوي من إشاريات تحدد ما ترمي إليه, وفي الصورة الأولى هذا السؤال . الطويل . عن شخص "يغسل قمصان صوته في كتب الماء" وهذه بداية الصورة, وليس في معاجم اللغة تأويل لها."تقترب الصورة بهذه الطريقة من الصورة المتمثلة في الاستعارة الأسطورية ومن عالم الرمز الذي لا يقوم على الاستبدال, بل على خلق ما يمكن تسميته بالمقولة. فلقد أصبحت الصورة, بحق, خلقا لمقولات وفُضلات **Categories** جديدة وتوسيعا للوجود, وإضافة وإثراء له عن طريق ابتكار ما ليس بكائن"[٩٥].

وفي الصورة الثانية "عالم مفارق" وهو الذي قصده ريفاتير بأن القصيدة تقول شيئا وتعني شيئا آخر[٩٦]. ظاهريا, تتحدث عن "الأهل" لكنهم يأتون بأفعال لا تقوى اللغة على حملها, نص دريدا على "أن ثمة تناقضا بين ما يقوله النص وما ينوي أن يقوله أو ما يظن أنه يقوله"[٩٧]. وبالتالي فإن الألفاظ التي

تشكل هذه الصورة "هي في ذات الوقت رموز أكثر منها دلالات". وفي الصورة الثالثة ظاهر الحديث عن "السحابة", لكن الصورة تصبح أيقونة تحمل دلالة "غامضة", ومن المستحب عدم فهمها, فقد ذهب بودلير إلى "أن في تعذر الفهم نوعا من المجد"[٩٨], فثمة خفض للوظيفة اللغوية المرجعية, وإعلاء صارخ للوظيفة الشعرية, وإذا كان جاكوبسون قد ألمح إلى أن بروز أحدى الوظائف لا يعني إلغاء سواها, فهنا تتغلب الوظيفة الشعرية وتكاد "تخنق" الوظائف الخمسة التي اعتبرها جاكوبسون. والصورة الرابعة تسير في نفس المسار, انزياح (شبه تام) للمرجعية الإشارية, وتداخل بين المحسوس والمجرد, ومحاولة مجهدة لتحويل "جسد المرأة المجهدة", الذي يتصدر مفتتح الصورة, إلى حالة تشذير وتغييب, ليتحول الخطاب, بحسب تودوروف إلى خطاب ثخن, يعرض أفكارا في صور مخصوصة كرسوم فوق تلك الشفافية, التي تميز الخطاب العادي . مستوى الكلام المشترك . وبالتالي يكون الخطاب موجودا وقابلا للوصف, ففي الحالة التي تعجز اللغة عن بث المعنى تظهر الشعرية ويتولد الإبداع, فكما ذهب التحويليون إلى أن الإبداع **Creativity** لا يكمن "في قدرة المتكلم على توليد أو خلق جمل جديدة, وإنما في قدرة المتكلم على خلق معان جديدة"[٩٩]. ومن ثم يذهب الباحث إلى اعتبار الصورة من أهم مولدات غياب المرجع في "رباعية الفرح".

٢ـ التكثيف الدلالي.. تداخل وكثافة مستويات الدلالة

في مقاليهما "أتوجد لغة أدبية؟"[١٠٠] **. Is there A Literary Language?"** ١٩٨٨ ذهب كارتر وناش إلى تحديد "لغة أدبية" من خلال صفات منها التكثيف الدلالي. وهذا الرأي استجابة للتحولات الجذرية التي لحقت بلغة الأدب فكفّتها عن "الإبلاغية" وحولتها إلى "الشعرية". ويذهب

دارسو الحداثة إلى اعتبار مُحَّد عفيفي مطر حالة من حالات التكثيف الدلالي[١٠١], لا ينازعه في ذلك إلا أدونيس, وأن "أدونيس ومُحَّد عفيفي مطر هما أبرز شاعرين حداثيين يظهر التكثيف الدلالي في شعرهما أكثر من غيرهما"[١٠٢]. ويمكن رصد أهم وجوه الكثافة الدلالية فيما يلي:

أ.نظام العنونة:

تهتم السميولوجيا بالعنونة, التي نظرت إليها باعتبارها ضرورة كتابية[١٠٣], وزاد الاهتمام بها "نظاما سيميائيا ذا أبعاد دلالية, وأخرى رمزية, تغري الباحث بتتبع دلالاته ومحاولة فك شفراته الرامزة"[١٠٤]. وإذا كان الأصل في العنوان أنه "رسالة لغوية تعرّف بهوية النص, وتحدد مضمونه وتجذب القارئ إليه, وتغويه به"[١٠٥], فنظرة إلى عناوين الديوان توضح أنه يخالف هذا المبدأ الافتراضي.

للوهلة الأولى يبعث العنوان نفسه "رباعية الفرح" على شعور بأنه يركز الدلائل الإشارية كلها حول "الفرح" وهذا بحد ذاته يجعل فكرة الفرح معنى أساسيا وجوهريا, مما يضمن انجذاب الانشطارات المعنوية التي ترسلها كل القصائد.هذه حيلة سيميولوجية لضمان التوافق المعنوي (إلى حد ما). فإذا نظرنا إلى "شجرة العناوين" نجد أن الشاعر يعمد إلى تكثيف قيمة الغياب من خلال توزيع الديوان على أربعة محاور كبرى كلها مبدوءة بلفظ "فرح", ويليها: (بالتراب ـ بالنار ـ بالماء ـ بالهواء), وهذه هي الاسطقسات التي انبنى عليها تخليق الكون[١٠٦]. وداخل كل نص من الثلاثة الأول يرد تقسيم النص إلى ست لوحات, من جهة العنوان يمكن حصرها في فئتين (أ) فئة التكرار, حيث يتكرر في النص الأول (مفتتح أول ـ مفتتح ثان ـ مفتتح ثالث) وفي النص الثاني (موال من حدائق امرأة ـ موال النظر من بعيد ـ موال المغني) وكذا (١.٢.٣) وفي النص الثالث (فصل الخبر المقدم ـ فصل الأركان الملتبسة ـ فصل المبتدأ

المؤخر) وكذا (٣.٢.١) (ب) فئة التنوع, وهي لوحات ثلاثة في النص الأول (وقت ما لموت ما ـ زيارة ـ صبي الفرح بالتراب). والنص الرابع نظام وحده, فهو خلوّ من اللوحات الداخلية. "إن التنوع هو المبدأ الحاكم في أية عنونة, لذا كان اكتشاف نظام ما بين عدة عناوين يعود في جزء كبير منه إلى الجهد القرائي الممارس على تهيؤ مركباتها للانفعال بهذا الجهد, أما في حال تكرار العناوين ـ وهذا مبدأ نقيض ـ فثمة تصور للشاعر من ورائه. وهذا القصد نفسه هو المسئول عن شحن مركبات العنوان المتكرر بـ : أولا : القيم الاختلافية بالرغم من التكرار وبفضله في الوقت نفسه. ثانيا: تفعيل علاقة العناوين بما تعنونه, باعتبار الأخير أفق دلاليتها الممكن. ثالثا: توجيه القراءات الممكنة لها" (١٠٧). إن هذا التعليق توصل إليه باحث في دراسة العنونة في ديوان "والنهر يلبس الأقنعة", بما يوحي بأن الشاعر يكرر نمط صياغة عنونته, حيث يميل إلى تكرارية العنونة, وهي ملاحظة تشيع في الشعر المعاصر, في تعامل الشاعر مع العنوان, ورغبته في " أن يفقد وظيفته في التسمية الفارقة, فيكسبه نسبة عالية من التفريغ والتجريد" (١٠٨).

ويمكن قراءة نظام العنونة الداخلية (للموضوعات واللوحات) باعتباره خداعا سيميولوجيا (مقصودا) لتركيز انتباه القارئ على تيمة الفرح وجعلها العنصر المهيمن (على الأقل شكليا) على مركز البث الدلالي في النص.

كثيرة هي الدراسات المنجزة حول العنونة واستكشاف الأدوار والوظائف التي يؤديها العنوان, على اعتبار أنه يقوم بدور رابط بين عالم النص وعالم المتلقي, والذي اعتبره عبد الملك مرتاض بمثابة "نص صغير يتعامل مع نص كبير" (١٠٩). ومن بين مئات الوظائف المحتملة للعنونة يأتي رأي إيكو, الذي اعتبر هذا منافيا للشعرية, وأن الأصل في العنوان الشعري أنه "يشوش الأفكار

لا أن يثبتها" [١١٠], وهذا ما توصل إليه جون كوين ـ تقريبا ـ في قوله "والقصيدة وحدها هي التي تسمح لنفسها بعدم حمل العنوان" [١١١], وهو اتجاه شائع في شعر الحداثة, فقد أعلن مالارميه عن أن "تسمية الموضوع تحطيم ثلاثة أرباع الاستمتاع بالقصيدة" [١١٢]. وهذه هي الفكرة الجوهرية الكامنة وراء عنونة الديوان.

تشيع الوظائف الأربعة التي حددها جينت للعنونة وهي (التعيينية ـ الوصفية ـ الدلالية الضمنية ـ الإغرائية), وتبدو الوظيفة الإغرائية هي المهيمنة على العنونة, لأن محتوى الديوان لا يدور حول الفرح, فمعظم أجزائه تتعارض مع الفرح, بل يمكن تحديد لوحات كاملة تميل إلى الحزن والبؤس. ومن ثم لا يبقى من العنوان إلا إغراء القارئ على تجربة قراءة الديوان, وكلما واصل القراءة يتعرض إلى تشويش وتشتيت مقصود, بما يسمح بتعدد القراءات, وانفتاحها, خصوصا وأن القارئ تقابله عناوين مستفزة مثل (وقت ما لموت ما ـ صبي الفرح بالتراب) ترغم القارئ على دخول الفضاء الشعري للديوان رغبة في التواصل واستكشاف لذة النص.

إن تشتيت المتلقي وتشويش الأفكار هكذا يزيد من كثافة الدلالة, خصوصا إذا قادت هذه العناوين إلى شعور بقلة مفرطة في الموضوعات التي يدور حولها الديوان. بل يمكن الزعم بأن الديوان لا يدور حول موضوع برغم حضور كلمة الفرح في العناوين ست مرات, ورغم هذا الترتيب العقلاني للوحات الديوان, ومع وجود بعض الشفرات التعبيرية, إلا أن القارئ لا يطمئن ـ أبدا ـ إلى وجود "موضوعات", وهذه سمة حداثية, حيث قال عبد الغفار مكاوي عن شعر الحداثة: "إن الموضوعات التي يطرقها الشاعر تقل في العدد, وعالم الأشياء يتخفف من ثقله ويزداد شفافية, والمضمون يميل باستمرار إلى

الغموض والشذوذ" (١١٣). وهذا بدوره يدفع إلى تكثيف الدلالة في الديوان لأن "غياب الموضوع أو الفكرة الرئيسية من النص, يعني حضور أبرز أسباب الغياب الدلالي فيه, كما يعني في الوقت نفسه غياب أهم إضاءة يستعين بها مستقبل النص على كشف أبعاده الدلالية" (١١٤).

ب ـ الكثافة اللغوية :

يتوفّر الديوان على كثافة دلالية على مستوى التركيب والدلالة والإيقاع الناشئ عن الإزاحة, مما يحقق للغة أدبيتها ويمنحها هويتها الشعرية وخصائصها الجمالية والتعبيرية, من خلال توسيع الفضاء النصي بواسطة نمط تأليفي ـ نظمي, ينجح في نقل الإحالة من مستوى البنية السطحية إلى مستوى البنية العميقة, بانتهاك المستوى المعياري للغة وتكثيف بنية دلالية تخلق للنصوص فاعليتها, من خلال توسيع مدى الإحالة المنوطة بالتراكيب, فتنزاح الدلالة المعجمية, تاركة المجال لدلالة مولدة تهدف إلى امتلاك رؤية جديدة وتحقيق تلاحم نصي وفق منظور جمالي قائم بذاته غير معتمد على المقولات القديمة. ويتحقق ذلك ـ لغويا ـ من خلال انخفاض درجات النحوية والتكثيف المعجمي.

١. درجات النحوية: يظهر هذا المفهوم منذ ١٩٥٧, بفضل شومسكي, ورغم مرور كل هذه الأعوام, فالمصطلح ملتبس ومحل خلاف, "لم يتم تحديده, ولو بطريقة جزئية" (١١٥), وعليه انتقادات كثيرة. والنحوية هي خاصية ما يولده النحو. ويكون الحكم على الكلام بالنحوية أو عدم النحوية متوقفا على استجابته لحدس المتكلم. ويركز شومسكي على الطابع التقني لمفهوم النحوية, إذ لا يتعلق الأمر هنا بتحريم استعمال الجمل المنحرفة. فالنحوية ليست مفهوما معياريا بل إنها مفهوم تقني, فالمبادئ التي تسمح بإنتاج اللغة هي نفسها التي تتيح فهمها وتأويلها. فما يعطينا

إنتاجا يعطينا فهما, لأن ما لا يُفهم لا يمكن أن يُنتَج, والعكس صحيح.

وبفضل جهود كاتز وتطويره لمفهوم شومسكي "درجات النحوية", استقر الرأي على أن الجمل التي لا تحترم قواعد الإسقاط (إسقاط المعلومات المعجمية في كل من الدلالة والتركيب) تعتبر جملا غير نحوية بالمعنى الواسع . بتعبير شومسكي . أو تعد "شبه جملة " بحسب تعبير كاتز. وهذا النوع من الجمل (أو الملغمات) تمنعها قيود الانتقاء التي تشكل عنصرا فعالا في عمل قواعد الإسقاط (١١٦). [ويعد سعد مصلوح درجات النحوية ضمن الإزاحة وليس الكثافة, وكلامه أقرب إلى الصواب, لكن جرت العادة على إدراجها ضمن الكثافة كما ذهب إلى ذلك صلاح فضل وغيره كثيرون, ولشيوع ضمها إلى الكثافة رأى الباحث متابعة الشائع](١١٧).

في ضوء مقولات الخطاب النقدي المعاصر, فإن وجود الجمل غير النحوية في القصيدة ليس احتمالا أو ترفا, بل هو أمر حتمي. فما يؤسس الشعرية هو عدم نحوية الكلام. ففي اللحظة التي تبرز فيها الوظيفة الشعرية تلتبس الوظيفة المرجعية للغة. فما يحقق الوظيفة الشعرية هو انتهاك قواعد اللغة, كما ذهب إلى ذلك موكاروفسكي بقوله "ومن هنا يتضح أن إمكان تحطيم قانون اللغة المعيارية أمر لازم للشعر, وبدونه لن يكون هناك شعر..وعلى هذا لا ينبغي أن يُعدَّ انحراف اللغة الشعرية عن قانون اللغة المعيارية من قبيل الأخطاء, لأن ذلك يعني رفض الشعر"(١١٨), وهذه هي الوظيفة الشعرية عند جاكوبسون, و"التوصيل الشعري" عند هنريش بليت(١١٩).

و"رباعية الفرح" حالة من "عدم النحوية". هذه جملة شعرية مكتملة من لوحة "وقت ما لموت ما".

والتفتَّ وقلت: ينبجس السراب

ماء عميم الرَّوح والريحان, يطلع من شظايا
الموت والدمن الخراب
موالك المصفود في ألفية النوم المؤرق..
يرجف الحجرُ, الحياة تعيد سيرتها:
ثغاء الطير والحيوان يعلو, والزهر منفتح لأسراب
الفراش وعاسلات النحل, تبتلُّ الشواديف,
المياه يفضن بالبشنين والسمك الملون,
والمراكب مثقلاتٌ بالبواكير, الجنود على
ثغور الأرض والموت الجليل مرابطون,
الأرض في عرس وقوس النصر معقودُ الزخارف
والملوك الأقدمون على الأرائك لحظة التتويج..
ريح من رُخاء السحر (ص:٣١و٣٢)

إذا كانت النظرية التوليدية ـ التحويلية تسم كسر المعيارية بـ"درجة النحوية" فهي "درجة النحوية الشعرية" عند علماء الشعرية، وهي التي على أساسها يتم التوصل إلى الكثافة النحوية, التي "ترتبط بحركة الفواعل ونسبة المجاز وعمليات الحذف في النص الشعري"[١٢٠]. وبالنظر إلى الجملة الشعرية ـ هنا فإنها تقع بين طرفين متضادين, الطرف الأول (ينبجس السراب), والثاني (ريح من رخاء السحر), وبينهما أحد عشر سطرا, إذا اعتبرناها بدلا من السراب ومترتبة عليه, فالمعنى يختل, إذ لا وجه شبه بينها دلاليا والسراب, كما أنها ليس فيها ما يؤدي ـ منطقيا أو جماليا ـ إلى الجملة الأخيرة (ريح من رخاء السحر), فهنا انخفاض ملحوظ في درجة النحوية عبر تكاثر حالات الانحراف اللغوي, من خلال علاقات إسناد تنتهك اللغة المعيارية, فمثلا في السطر الثاني (ماء عميم الروح والريحان) هذا مبتدأ بلا خبر, وإذا اعتبرنا (يطلع من شظايا) خبرا له

فالإسناد منحرف, وهنا إزاحة, ويظل السطر الثالث معلقا بلا إسناد, وليس ثمة رابطة تجمع بين مفردات الصورة فهذا تشتت, إن الجملة ـ كلها ـ هنا هي "عبور من اللغة الإشارية إلى اللغة الإيحائية, عبور تم من خلال استدارة كلام فقد معناه في المستوى اللغوي الأول لكي يعثر عليه في المستوى الثاني"[١٢١].

كما أن المتلقي يعجز عن تخيل ما تحيل إليه الجملة, ففي السطر الرابع (موالك) كاف المخاطب ليس لها مرجع في النص, إلا أن يكون هذا من قبيل التجريد والمقصود هو الشاعر نفسه, وهذا ما لا يدعمه النص كذلك, وتبرز الكثافة من خلال افتقار العلاقة وما يترتب عليها كما في (يرجف الحجر,الحياة تعيد سيرتها) هذه ردة فعل عبثية تنسرب داخل الجملة الشعرية كما في البيتين السادس والسابع فلا علاقة (حتى ظنية) ترسّخ للجمع بين الطير والحيوان والزهر والفراش وعاسلات النحل لتنتهي إلى (تبتل الشواديف), وهذه صور مهشمة, تم تجميعها, مما يضفي على الجملة الشعرية مسحة من الغرابة الرمزية أسماها مُحَمَّد عبد المطلب في حالة مماثلة إعتاما, وقال "يبدأ الإعتام في هذه الدفقة بتغييب مراجع الضمائر أولا, ثم عبثية الأفعال ثانيا, ثم لا معقولية ردود الأفعال ثالثا"[١٢٢], دون أن يعني هذا. عنده ـ انتقاصا, فالخطاب المعاصر يجعل هذا من علامات الشعرية, ففي أعراف مدارس النحو الوظيفية "أن الضمير [الذي] يعود إلى شيء معروف قد سبق ذكره في السياق [تكون] قدرته على إثراء معلومات القارئ ضئيلة جدا"[١٢٣]. ونقديا, يذهب النقد إلى إعلاء هذا الأسلوب, ففي "الشعرية العربية المعاصرة,...,يبدو من النظرة العامة أن خط التطور البارز فيها يتمثل في التقلص المتزايد للأساليب التعبيرية والتكاثر الواضح للأساليب التجريدية, الأمر الذي يؤدي إلى لون من تغريب الشعر لا يخطئه الفحص النقدي السريع,..,وهذا من خلال زيادة معدلات الانحراف وتغليب

الإيحاء والرمز على التصريح فتعطي القصيدة مجرد إشارات مركزة يتعين على المتلقي إكمالها وتنميتها في داخله,...,ويترتب على ذلك ارتفاع درجة الكثافة الفنية, وزيادة معدلات الإبهام والغموض الدلالي الناجم عن التشتت(١٢٤), ويترتب على ذلك ـ ضرورة ـ خطاب شعري غامض, وهنا فإن "غموض الخطاب الشعري غموض يعلق بالمدلولات ذاتها لا بالدوال المستخدمة لها. وليس معنى الغموض فيه أنه يخفي المدلول, وإنما معناه أنه يحيل القارئ على مدلول غامض, أي على مستوى من المفاهيم والمعاني في حد ذاته غير متبلور بالوجه الذي يمكن الشاعر من الكشف عنه وإجلائه"(١٢٥).

جـ ـ الكثافة المعجمية Lexical Density :

في قولنا "القلم على يمين الكتاب" قسّم فتجنشتين مفردات العبارة إلى (أ) ـ مفردات شيئية مثل (القلم ـ الكتاب) لأنها تشير إلى شيء في الواقع. (ب) ألفاظ علائقية مثل (على ـ يمين) لأنها "ليس لها في الواقع الخارجي شيء تصدق عليه أو تشير إليه, وإنما هي تعبر عن العلاقة التي تربط بين الأشياء"(١٢٦). ويمكن ضم قطاعات عدة من اللغة مثل حروف الجر والمعاني والنواسخ وظروف المكان وكل الألفاظ المفتقرة إلى المعنى في ذاتها, والتي لا يتضح معناها إلا بوضعها في سياق مع غيرها من الألفاظ الشيئية.

طوّر السلوكيون فكرة مماثلة ليتوصلوا إلى الكثافة المعجمية, و"المراد بكثافة الجملة المعجمية نسبة الكلمات المعجمية**Lexical words** إلى الكلمات النحوية **Grammatical Words** في الجملة, وهو مقياس قام على فارق مميز مقبول بشكل عام بين الطائفة المفتوحة **Open words** والتي تضم معظم الكلمات في اللغة, والطائفة المغلقة **Closed Words** والتي تضم الكلمات التي لها وظيفة نحوية من جهة والتي هي محدودة العدد من جهة أخري مثل أداة

التعريف (ال) والأسماء الموصولة (الذي ـ التي ـ اللذان ـ اللتان..الخ) وأجرى بيرفتي Perfetti ١٩٦٩ تجربة عالج فيها هذا المتغير أظهرت نتائجها تأثيره في عملية الاستدعاء حيث تبين أن الجمل الأكثر كثافة (أي الأكثر احتواء على الكلمات المعجمية, وهي التي تعد من الطائفة المفتوحة) أكثر صعوبة, ويرجع ذلك إلى أن الكلمات المعجمية أقل من حيث إمكانية التنبؤ بها من الكلمات النحوية (الطائفة الثانية)[١٢٧].

وهذا يعني أن غياب الألفاظ العلائقية (بحسب فتجنشتين) يقلل من استدعاء مرجعية الكلام, وبالتالي يزيد من درجة تكثيف الدلالة وإغماضها. وبالنظر في الجملة الشعرية السابقة تبين أنها تحتوي على (١١) واو عطف و(٨) حروف جر و(٦٣) لفظة أخرى بين فعل واسم, وتختفي منها أسماء الإشارة والنداء وظروف المكان والزمان (إلا لفظة: لحظة), وأدوات النصب والنواسخ, وهذا يعلي من نسبة تردد (الطائفة المفتوحة), فيزيد من كثافة الجملة, بتقليل توجيه المعاني إلى متعلقات لها, وتبدو الجمل عامدة إلى ذلك باكتفائها بركن واحد من أركان الجملة, وعدم ذكر أي مفعول به أو متعلقات الجمل, "إذ لو اتسق نظام العبارات دون فجوات نحوية وبلاغية والتأم نسيجها دون قفزات لبلغت درجة مفرطة من التماسك المبتذل أضعف قدرتها على توليد الرؤيا"[١٢٨], مع النص على أن ما ولّد هذه الفجوات والقفزات هو غياب (الطائفة المغلقة) بصورة واضحة عن النص.

٣ ـ الفجوات المعنوية بين الجمل الشعرية:

من الطبيعي أن تؤدي هذه الانزياحات التي تلحق ببنية لغة الديوان جميعها, وهذا التكثيف الدلالي إلى فقد الترابط بين مفردات الصورة الواحدة (وهذا ملاحظ على كل الشواهد التي مرت), إذ تتكون نصوص الديوان الأربع

من لوحات منفصلة, داخل اللوحات قفزات نفسية وشعورية مفاجئة, وقفزات في الإحالة الوجدانية تبدو مشتتة, إنها تقوم على فقدان المركز (وهو مصطلح تفكيكي) فلم تعد ثمة بنية مجسدة للقصيدة, وبالتالي تقوم النقلات المتباعدة بترسيخ الشعور بفقد المركزية. واعتبر جون كوين هذا حالة من حالات المجاوزة, وأشار إلى إهمالها في الدراسات البلاغية القديمة, و"سوف نطلق نحن مصطلح عدم الاتساق على نمط المجاوزة التي تقوم على الربط بين أفكار ليس بينها في الظاهر ربط منطقي"[١٢٩]. وهذا مظهر آخر من مظاهر غياب المرجعية في "رباعية الفرح", إذ يؤدي الانزياح إلى إبراز "عدم الاتساق" فيه.

٤ ـ بنية التجاور:

تشكل هذه البنية ملمحا أسلوبيا يطغى على الديوان, ويتعلق بطبيعة الربط بين الصور. وعلى سبيل المثال هذه الجملة:

ريح من رخاء السحر
طال بنا اغترابكِ واغترابي في رميم الأرض والروح
استفيقي من شظاياك انهضي منكِ
القصيدة في رماد القلب توشك أن تبلَّ عظامها
الإيقاع في ضرب المجاذيف استهل فرفرفي
لنكون في قلب الرعية وانفجار الماء
والشمس القديمة فوق أطلال الملوك
استنهضي الحلم المبدَّد في رماد العشق وانفرطي
معي لنكون فيضا في
الحياة المستفيضة من جنون الصخر..
كانت تستدير الشمس من أفق الضحى العالي
وتجنح للغياب

قلت: الضحى والليل ينتسخان وجهك

فارتكض (ص: ٣٢و٣٣)

هذه جملة شعرية مكونة من أربعة عشر سطرا, يترابط فيها السطران الخامس والسادس معنويا (فرفرفي/لنكون في..) والأبيات (٨و٩و١٠) (انفرطي/مع..في/الحياة). في نفس اللحظة فإن حاصل البيتين (٥و٦) لا يترابط مع (٤و٧) وكذا فإن حاصل (٨و٩و١٠) لا يرتبط مع (٧و١١). ولولا هذا الترابط الجزئي المشار إليه لانفرط المدلول. رصد جون كوين نمطين من الترابط, "أحدهما واضح ويجري من خلال وسائل تركيبية قوية يمكن أن تكون حرف عطف (الواو, لكن..الخ) أو ظرف (مع أن..الخ). والثاني تضمني ويتم من خلال تجاور بسيط" وانتهى إلى أن التجاور أكثر وسائل الربط شيوعا, فوجود حرف الواو في صدر كل جملة يثقل المقال بدرجة ملحوظة"[١٣٠]. وذهب دي بوجراند إلى أن غياب الربط يرفع من درجة الإعلامية بإثارة نظر المتلقي, وقال:"إذا اشتمل عالم نص ما على (جذع شجرة) فإن ذلك لا يثير إلا قليلا من الاهتمام لأن ذلك سبق اختزانه في الذهن من حيث هو وصلة محددة من نوع (جزء من..) فإذا نسب إلى الشجرة جذوع متعددة فإن ذلك سيجعلنا أكثر اهتماما على الرغم من أنه لا يخلو من الإرباك (ليس نموذجيا لكنه مسموح به, ومن هنا يكون من المرتبة الثانية). فإذا كانت الشجرة بدون جذوع أصلا فإنها على أي حال تتفرع في الهواء, وهنا نتوجس من التعارض بين ذلك وبين الوصلة المحددة (المرتبة الثالثة) ونتوقع تفسيرا أو نفترض أننا أمام عالم نصي خرافي جدا (وذلك خفض)"[١٣١].

يعني هذا أن غياب الربط (أو خفاؤه هنا) يرفع من شعرية الجملة, لأنه يقلل من مرجعيتها ويجعلها تشير إلى نفسها. وليس في الجملة الشعرية (المقتبسة

هنا) ما يجعلها مرجعية, فالسطر الثاني فيه تغييب للضمير (كِ) فهذا الضمير بلا مرجع, ويمكن أن يشير كل سطر باتجاه إيحاء معنوي ما, لكنه لا يترابط مع ما بعده, إن إحالة الجملة ليست خارجها. ذكر أمبرتو إيكو ساخرا حالات التأليف هذه فقال:"أحيانا يكون الشيئان متماثلين بسلوكهما, وأحيانا بشكلهما, وأحيانا أخرى بحقيقة أنهما يظهران معا في سياق محدد. وطالما أن هناك علاقة ما يمكن تأسيسها, فإن المعيار يصبح غير ذي أهمية. فما أن توضع آلية التشابه موضع الفعل فلن يكون هناك ما يضمن توقعها. وبدورها, الصورة, التصور, الحقيقة المكتشفة تحت حجاب التماثل, ستُرَى بدورها كعلاقة لتأجيل قياس آخر. ففي كل مرة يعتقد فيها المرء أنه قد اكتشف تماثلا, فإنه سيشير بدوره إلى تماثل آخر, في تواصل لا نهائي . وفي كون يهيمن عليه منطق التماثل (والتعاطف الكوني) فإن للمؤول الحق وواجب الظن في أن ما يخال للمرء أنه علامة, هو في الواقع علامة لمعنى آخر"[١٣٢]. . ولولا أن إيكو يقول هذا سخرية واستهجانا, لانطبق هذا على منهج التأليف في "رباعية الفرح", والشعر العربي المعاصر عموما. فثمة نزوع في الشعر العربي المعاصر إلى التجريد, معتمدا على "المجاز المرسل في حركته المتنقلة من الخاص إلى العام"[١٣٣]. معتمدا على علاقات غير المشابهة التي أقرتها البلاغة القديمة من العلاقات (الكلية . الجزئية . الظرفية . السببية . الآلية . والتحول . والمادة الأصلية . ما كان وما يكون وعلاقات المجاورة) دون أن يكون وراء هذا التجاور الفكرة القديمة العتيقة (الوحدة العضوية), فهذا ما لا يستحب في النص, ومن الأفضل أن القصيدة (كما ورد تعليقا على نص لسعدي يوسف) "تستحيل فسيفساء نصوص, كل نص فيها يستقل بذاته, بل إن التشظي يصيب المقطع الأول, فإذا بنا أمام نصوص لوحات"[١٣٤].

انتبه صلاح فضل ـ بذكاء ـ في وقفة عجلى على مقطع من قصيدة "محنة هي القصيدة" من ديوانه الذي حظي باهتمام النقاد (أنت واحدها وهي أعضاؤك انتثرت) على حساب باقي أعماله (ومعظم من تناولوه وقفوا أمام مقطع أو قصيدة, لأن دراسة عفيفي مطر مزعجة), توصل إلى اعتماد أجزاء المقطع المدروس على نموذج "البدل النحوي"[١٣٥], بحيث يبدو ـ والكلام له ـ كما لو كان محور هذه العلاقات ونقطة تكوين بؤرتها التصويرية. فإذا تذكرنا أنواع البدل وطبيعة علاقاته التي تتراوح بين الكلية والجزئية أو الشمول والخطأ, وجدنا أنها يمكن أن تتراءى جميعا في صلة الرمز التالي بما يسبقه دون فاصل من عطف أو وقف. لكنها لا تشتمل صراحة على الضمير الذي ينبغي أن يربط البدل بالمبادلة منه,...,ولا يتبقى حينئذ أمامنا سوى أن نتأول فيها حتى تصبح من قبيل الإبدال التصويري الرمزي.

وأحد أوجه تأويل هذه الصورة يمكن استكناهه من منطلقات يونج الذي اعتمد على مصطلح قدمه لاوي بروهل وهو "المشاركة الصوفية"[١٣٦], ويعني أن ما يحدث في الخارج يحدث في الداخل مثله أيضا, والعكس بالعكس. وبالنظر إلى الجملة السابقة المقتبسة, يمكن الزعم بأن الشاعر واقع تحت هذا التأثير, وبالتالي تغيب الحدود بين الأشياء ويتداخل الوصف والتعليق والتشبيه الخارجي والداخلي, فلا تنماز الحدود بينها جميعا, وكذا يتداخل الموضوع والذات, فلا تظهر حدود لجزئيات "الموضوع", ويفقد المتلقي (ظاهريا) التواصل مع تيمة "الموضوع" بضبابيته, لكنه يظل واقعا تحت وطأة الشعور به (وهذا هو الإيحاء), ففي الشاهد الشعري لا يعود للموضوع تقدير, ومع ذلك لا نفلت من تأثيره "الروحي".

وذهب جل دارسي عفيفي مطر إلى تغلب تيمة الحلم على إبداعه, وعنصر

الحلم وارد لفظا أو تكنيكا لديه دائما, وفي تراث يونج وتحليل الحلم من جهة اختبارات التداعي توصل إلى أن البنية النفسية للشخص تتبدى على هيئة نويّات (جمع نواة)[١٣٧] والنواة هي عنصر جذب, تعمل على تجميع عناصر حولها, ولكل نواة محوران: فطري ومكتسب. وبتطبيق هذا على لوحة "وقت ما لموت ما" (ومنها الجملة الشاهد) والبحث عن النويّات التي يتجمع حولها التداعي يمكن الحديث عن: (١. خطاب الذات ٢. عزاء للنفس ٣. ذكر طرف من الماضي ٤. تشجيع للنفس ودعم لها ٥ ـ مخاوف ٦. التماس العزاء في الحب ٧. الاحتماء بالشعر). هذه هي النويات التي يدور حولها الكلام, وتدور كل واحدة منها حول عناصر ثقافية موروثة, منقولة ـ مكتسبة, وهي التي تسمح لنا بالفهم المشترك من خلال الذاكرة الجماعية التي نشترك فيها, ومن خلال إسقاطاتنا نحن على هذه النويات من وجداناتنا الفردية جدا. والقسم الثاني: هي العناصر الخاصة بالشاعر, وهي التي تمنح الكلام قيمته وخصوصيته. ومن خلال تغليب العناصر الخاصة على حساب العناصر الثقافية يدخل النص إلى عالم الحلم ـ الرمز. لكنه لا يخفي العناصر الموروثة ـ تماما ـ وبالتالي يظل ـ بصورة ما ـ قابلا "للفهم" لكنه ليس الفهم المترتب على المعاني الإشارية للغته, قدر ما هو الفهم الذي يمنحه نفس القارئ لهذه اللغة, وهنا تكمن شعرية اللوحة, "فهذا الغياب وهذا التفتت الزخرفي قد يكون في ذاته مكمن الدلالة[١٣٨]. وتلك أحدى مزايا فن ما بعد الحداثة, الذي "تتمثل فكرته الرئيسية في التجزيء بدلا من التماسك","التزامن والتجاور والمفارقة والالتباس وانعدام اليقين ونزع الطابع الإنساني وزوال الشخصية"[١٣٩].

الهوامش:

١– إدوار الخراط (قراءة في ملامح الحداثة) ٥٨ فصول.المجلد الرابع. العدد الرابع. ١٩٨٤

٢– محمود أمين العالم (معلقات مُحَمَّد عفيفي مطر الشعرية) ١٨إبداع . العدد التاسع . يونيو ١٩٩١

٣– حلمي سالم (التجريب : قوس قزح) ٣٢٤ فصول . المجلد السادس عشر . العدد الأول . ١٩٩٧

٤– رمضان بسطاويسي (أنطولوجيا الجسد والإبداع الثقافي في شعر مطر) ١٠مجلة ألف . المجلد الحادي عشر . ١٩٩١

٥ . فريال جبوري غزول (فيض الدلالة وغموض المعنى في شعر مُحَمَّد عفيفي مطر) ١٧٥ فصول المجلد الرابع . العدد الثالث . ١٩٨٤

٦– صلاح فضل (أساليب الشعرية المعاصرة) ٤٦٣الهيئة العامة لقصور الثقافة . ١٩٩٦

٧– مُحَمَّد عبد المطلب (مناورات الشعرية) ٨٨ دار الشروق . ط١ . ١٩٩٦

٨– رمضان بسطاويسي, مرجع سابق, ١٠

٩– خالد سليمان (ظاهرة الغموض قي الشعر الحر) ٨٤ فصول . المجلد السابع . العدد او٢ . أكتوبر ١٩٨٦

١٠–كمال نشأت (شعر الحداثة في مصر) ١٠٥الهيئة العامة للكتاب . ٢٠٠٥

١١– مُحَمَّد مفتاح (تحليل الخطاب الشعري : إستراتيجية التناص) ٩٥المركز الثقافي العربي . بيروت . ط١٩٩٢.٣

١٢ . حلمي سالم, مرجع سابق, ٣٢١

١٣– أحمد مُحَمَّد ويس (الانزياح وتعدد المصطلح) ٥٩عالم الفكر المجلد العشرون العدد الثالث ١٩٧٧

١٤– عبد السلام المسدي (الأسلوب والأسلوبية) ١٦٢الدار العربية للكتاب . تونس . ط٣ . ليبيا

١٥– . عبد الملك مرتاض (شعرية القصيدة . قصيدة القراءة) ١٣٠دمشق . ٢٠٠١

١٦– الحسن بو إجلابن (الانزياح المنطقي من منظور جماعة مو) ١٦٣علامات في النقد . العدد السابع والستون . إصدارات النادي الأدبي بجدة

١٧-السابق, ١٦٥

١٨- هنريش بليت (البلاغة والأسلوبية: نحو نموذج سيميائي لتحليل النص) ١٤ترجمة مُحَمَّد العمري . إفريقيا الشرق . الدار البيضاء . ١٩٩٩

١٩- مجدي وهبة وكامل المهندس (معجم المصطلحات في اللغة والأدب) ٢٠٩مكتبة لبنان . بيروت . ط٢ . ١٩٨٤

٢٠- . عفاف البطاينة (النصوص وسياقاتها: دراسة في الأدبية, الأيديولوجيا, والخطاب) ٦٠فصول . العدد الثامن والخمسون . شتاء ٢٠٠٢

٢١- جمال حضري (الأسلوبية النصية من خلال مفهوم الانزياح) بحث منشور في مواقع عديدة على شبكة الانترنت

٢٢- هنريش بليت, مرجع سابق, ٥٧

٢٣- . الحسن بو إجلابن, مرجع سابق, ١٦٨

٢٤- عبد الغفار مكاوي (ثورة الشعر الحديث) ٢٠٥الجزء الثاني . الهيئة المصرية للكتاب . ١٩٧٢

٢٥- رامان سلدن (النظرية الأدبية المعاصرة) ٢٧ترجمة جابر عصفور . دار الفكر . ط١ . ١٩٩١

٢٦- . حلمي سالم, مرجع سابق, ٣٢٠

٢٧- محمود الضبع (اتجاهات التجريب في مشهد الشعر العربي المعاصر) ٢٧١ فصول . العدد الثامن والخمسون . شتاء ٢٠٠٢

٢٨- أسعد حليم (الرؤيا الإبداعية) ٢٠ سلسلة الألف كتاب . ١٩٦٦

٢٩- محمود أمين العالم, مرجع سابق, ١٨

٣٠- علي عشري زايد (عن بناء القصيدة العربية الحديثة) ١٠٥الكويت . ١٩٨١

٣١- شاكر عبد الحميد (الحلم والكيمياء والكتابة: قراءة في ديوان أنت واحدها وهي أعضاؤك انتثرت) ١٦٣فصول . المجلد السابع العدد١و٢. أكتوبر . ١٩٨٦

٣٢- . مُحَمَّد مفتاح (دينامية النص: تنظير وإنجاز) ٧٢المركز الثقافي العربي . بيروت . ط١٩٩٠.٢

٣٣- . إ. أ.ريتشاردز (مبادئ النقد الأدبي) ٣٣٩ ترجمة مصطفى بدوي . القاهرة

٣٤- مصطفي صفوان (الجديد في علوم البلاغة) ١٧١فصول . المجلد الرابع . العدد الثالث . ١٩٨٤

٣٥- . كمال أبو ديب (الواحد, المتعدد: البنية المعرفية والعلاقة بين النص والعالم) ٤٣فصول . المجلد الخامس عشر . العدد الثاني . صيف ١٩٩٦

٣٦- مُحَمَّد لطفي اليوسفي (في بنية الشعر العربي المعاصر) ٢٧سراس للنشر . تونس . ١٩٨٥

٣٧- جون كوين (بناء لغة الشعر) ٢١٧ ترجمة أحمد درويش . الهيئة العامة لقصور الثقافة . القاهرة . ١٩٩٠

٣٨- سيزا قاسم (آية جيم) ١٢١ مجلة ألف . العدد الحادي عشر . ١٩٩١

٣٩- جون كوين, مرجع سابق, ٣٨

٤٠- صبري حافظ (قرن الخطاب النقدي والنظرية الأدبية أو مسيرة من التقطع إلى الاستمرارية) ٢١٨ فصول . العدد سبعون . شتاء ٢٠٠٧

٤١- بيار غيرو (علم الدلالة) ١٧ترجمة انطوان ابو زيد . منشورات عويدات . لبنان . ط١ . ١٩٨٦

٤٢- جون كوين, مرجع سابق, ٢١٨

٤٣- عبد القادر الفاسي الفهري (اللسانيات واللغة العربية) ٢٠٩ دار توبقال . الرباط . ١٩٨٩

٤٤- . سعيد بن كراد (السيميائيات والتأويل . مدخل لسيميائيات ش.س.بورس) ١٧٨المركز الثقافي العربي . الدار البيضاء . بيروت . ط١. ٢٠٠٥

٤٥-. سارتر (ما الأدب) ٢٣ترجمة مُحَمَّد غنيمي هلال . الهيئة المصرية للكتاب . ٢٠٠٠

٤٦- روبرت دي بوجراند (النص والخطاب والإجراء) ٤٨ترجمة تمام حسان . عالم الكتب . القاهرة . ١٩٩٨

٤٧- إبراهيم أنيس (من أسرار اللغة) ٢٧٦ مكتبة الأنجلو المصرية . القاهرة . ط٢ . ١٩٧٨

٤٨- عبد الحكيم راضي (نظرية اللغة في النقد العربي) ٤٨٩مكتبة الخانجي . القاهرة . ١٩٨٠

٤٩- موكاروفسكي (اللغة الشعرية واللغة المعيارية) ٤٦ ترجمة وتقديم ألفت كمال الروبي . فصول . المجلد الخامس . العدد الأول . أكتوبر ١٩٨٤

٥٠- جون كوين, مرجع سابق, ١١١

٥١- عبد الغفار مكاوي, مرجع سابق, ٢٦٣

٥٢- جون كوين. مرجع سابق, ١٤٧

٥٣- مُحَمَّد فكري الجزار (الشعري والمقدس في إبداع مُحَمَّد عفيفي مطر: قراءة لديوان, والنهر يلبس الأقنعة) ٣٥فصول . العدد الستون . ٢٠٠

٥٤- روبرت دي بوجراند. مرجع سابق, ٦٢٠

٥٥- مُحَمَّد غاليم (التوليد الدلالي في البلاغة والمعجم) ٥٧ دار توبقال . الرباط . ط١. ١٩٨٦

٥٦- . صلاح فضل, مرجع سابق, ٧٥

٥٧- . سامي أدهم (ما بعد الفلسفة : الكاوس . التشظي . الشيطان الأعظم) ٧٣ منشورات دار الكتاب . بيروت . ط١ . ١٩٩٦

٥٨- مراد وهبة (ما بعد الحداثة والأصولية) ٤٢ إبداع . العدد الحادي عشر . نوفمبر ١٩٩٢

٥٩- جميل حمداوي (السيميوطيقا والعنونة) ١٠٠ عالم الفكر.المجلد الخامس والعشرين. العدد الثالث. مارس ١٩٩٧

٦٠- صلاح فضل, مرجع سابق, ٤٩

٦١- كمال أبو ديب (لغة الغياب في القصيدة الحديثة) ٨٥ فصول . المجلد الثامن . العدد٣و٤. ديسمبر ١٩٨٩

٦٢- عبد الغفار مكاوي. مرجع سابق, ١٧٨

٦٣- صلاح فضل, مرجع سابق, ٢٤٩

٦٤- أمين ألبرت الريحاني (مدارج المجاز في نماذج من الشعر العربي الحديث) ١١ مهرجان المربد الشعري التاسع . منشورات وزارة الشئون الثقافية العامة . بغداد الجزء الثاني

٦٥- كمال أبو ديب (الحداثة, السلطة, النص) ٥٣ فصول . المجلد الرابع . العدد الثالث . ١٩٨٤

٦٦- . سيزا قاسم. مرجع سابق, ١٢٠

٦٧- مُحَمَّد عبد المطلب (مناورات الشعرية) ٢٣

٦٨- صبري حافظ (تحولات الشعر والواقع في السبعينات) ٤٠ مجلة ألف . العدد الحادي عشر . ١٩٩١

٦٩- وليد منير (التجريب في القصيدة المعاصرة) ١٧٦ فصول . المجلد السادس عشر . العدد الأول ١٩٩٧

٧٠- جون كوين. مرجع سابق, ١٣٢

٧١- عزمي إسلام (لدفيج فتجنشتين) ١٥٠دار المعرفة . القاهرة . د.ت

٧٢- رامان سلدن, مرجع سابق, ٣١

٧٣- مُحَمَّد عبد المطلب (مناورات الشعرية) ٦٤

٧٤- عبد المقصود عبد الكريم (الشاعر التجريبي والثقافة) ١٤٥ مجلة ألف . العدد الحادي عشر . ١٩٩١

٧٥- المنصف عاشور (مشروع تنظيري في وصف الدال بين القراءة والكتابة: إجراء الشكل) ٩٧ فصول.المجلد الخامس. العدد الأول. أكتوبر ١٩٨٤

٧٦- أمجد ريان (الحراك الأدبي) ٢٤٤ الهيئة العامة لقصور الثقافة . القاهرة . ١٩٩٦

٧٧- صبري حافظ (قرن الخطاب النقدي) ٢٠٨

٧٨- . جون كوين. مرجع سابق, ١٧٧

٧٩- . صلاح فضل (بلاغة الخطاب وعلم النص) ١٨٤عالم المعرفة . العدد ١٦٤ . ١٩٩٢

٨٠- يحيى أحمد (الاتجاه الوظيفي ودوره في تحليل اللغة) ٦٦عالم الفكر . المجلد العاشر . العدد الثالث . ١٩٨٩

٨١-كمال أبو ديب (لغة الغياب في القصيدة الحديثة) ١٨٠

٨٢- عبد الغفار مكاوي. مرجع سابق, ٣١٢

٨٣- يحيى أحمد. مرجع سابق, ١٠٣

٨٤- صلاح فضل (إنتاج الدلالة الأدبية) ٤٤ مؤسسة مختار للنشر والتوزيع ط١ . د.ت

٨٥- الجاحظ (البيان والتبيين) ١٥٢الجزء الأول . مكتبة الخانجي . القاهرة . ١٩٨٥

٨٦- عبد الغفار مكاوي. مرجع سابق, ٣١٣

٨٧- إ. أ.ريتشاردز, مرجع سابق, ١٢٤

٨٨- فاطمة الطبال بركة (النظرية الألسنية عند رومان جاكوبسون دراسة ونصوص) ٨٠ المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر . بيروت . ط١ . ١٩٩٣

٨٩- كمال أبو ديب (لغة الغياب في القصيدة الحديثة) ٨٣

٩٠- أدونيس (الثابت والمتحول: بحث في الاتباع والإبداع عند العرب) ١١ بيروت.١٩٧٤

٩١- جون كوين. مرجع سابق, ١٧٧

٩٢- تودوروف (الشعر بدون نظم) ٢٦٣ ترجمة فاطمة قنديل. فصول. المجلد الخامس عشر. العدد الثاني. صيف ١٩٩٦

٩٣- عبد الغفار مكاوي. مرجع سابق, ٣٣

٩٤- . عبد الرحمن محمَّد القعود (الإبهام في شعر الحداثة) ٢١٥ سلسلة عالم المعرفة . العدد ٢٠٠٢ . ٢٧٩

٩٥- كمال أبو ديب (لغة الغياب في القصيدة الحديثة) ٨١

٩٦- مايكل ريفاتير (سيميوطيقا الشعر: دلالة القصيدة) ٢١٣ ترجمة فريال غزول . ضمن: مدخل إلى السيميوطيقا . دار إلياس . ١٩٨٦

٩٧- عبد الرحمن محمَّد القعود. مرجع سابق, ٢٥٣

٩٨- عبد الغفار مكاوي. مرجع سابق, ٣١

٩٩- يحيى أحمد. مرجع سابق, ٨٩

١٠٠- . R. Cater and Nash "Is There A Literary Language? In R. Steel and T. Threadgold (eds) Language Topics: Essay in honour of Michael Halliday.Amsterdam: Banjamins,1988 p,89

١٠١- فريال جبوري غزول, مرجع سابق, ١٧٧

١٠٢- عبد السلام المسدي, مرجع سابق, ٢٢٧

١٠٣- محمَّد فكري الجزار (العنوان وسميوطيقا الاتصال الأدبي) ١٥ الهيئة المصرية للكتاب . ط١ ١٩٩٨ .

١٠٤- الطيب بو دربالة (قراءة في كتاب سيمياء العنوان للدكتور بسام قسطوس) ٩٦ ضمن محاضرات الملتقى الوطني الثاني للسيمياء والنص الأدبي . عام ٢٠٠٠. منشورات الجامعة

١٠٥- . محمَّد الهادي المطوي (شعرية عنوان الساق على السلق فيما هو الفارياق) ٤٥٩عالم الفكر. المجلد الثامن والعشرون . العدد الأول . ١٩٩٩

١٠٦- محمَّد عبد المطلب (دوائر المعنى في رباعية الفرح لعفيفي مطر) ٤٥أدب ونقد . يونيو . ١٩٩٢

١٠٧- محمَّد فكري الجزار (الشعري والمقدس) ٢٨١

١٠٨- صلاح فضل (أساليب الشعرية المعاصرة) ٣٦٦

١٠٩- عبد الملك مرتاض (تحليل الخطاب السري: معالجة تفكيكية سيميائية مركبة لرواية زقاق المدق) ٢٧٧ الجزائر . ط١ . ١٩٩٥

١١٠- الطيب بو دربالة, مرجع سابق, ٢٤

١١١- جون كوين. مرجع سابق, ١٦٩

١١٢- عبد الرحمن مُحَمَّد القعود. مرجع سابق, ١٨٠

١١٣- عبد الغفار مكاوي. مرجع سابق, ١٨١

١١٤- عبد الرحمن مُحَمَّد القعود. مرجع سابق, ١٧٩

١١٥- عبد المجيد جحفة (مدخل إلى الدلالة الحديثة) ٦٧دار توبقال للنشر . ط١ . ٢٠٠٠

١١٦- السابق, ٦٥:٧٧

١١٧- سعد مصلوح (الدراسة الإحصائية للأسلوب : بحث في المفهوم والإجراء والوظيفة) ١٢٢ عالم الفكر . المجلد العشرون . العدد الثالث . ١٩٨٩

١١٨- موكاروفسكي. مرجع سابق,٤٣

١١٩ – هنريش بليت. مرجع سابق, ١٠١

١٢٠- صلاح فضل (أساليب الشعرية المعاصرة) ٤١

١٢١- جون كوين. مرجع سابق, ٢١١

١٢٢- مُحَمَّد عبد المطلب (مناورات الشعرية) ٣٦

١٢٣- يحيى أحمد. مرجع سابق, ٨٠

١٢٤- صلاح فضل (أساليب الشعرية المعاصرة) ٥٦

١٢٥- مُحَمَّد الهادي الطرابلسي (من مظاهر الحداثة في الأدب : الغموض) ٣٣ فصول . المجلد الرابع . العدد الرابع . ١٩٨٤

١٢٦- عزمي إسلام. مرجع سابق, ٢٥٧

١٢٧- مصطفى زكي التوني (المدخل السلوكي لدراسة اللغة في ضوء المدارس والاتجاهات الحديثة في علم اللغة) ١٠٨حوليات كلية الآداب . جامعة الكويت . الحولية العاشرة . ١٩٩٨

١٢٨- صلاح فضل (أساليب الشعرية المعاصرة) ٢٤٠
١٢٩- جون كوين. مرجع سابق, ١٧١
١٣٠- السابق, ١٦٥
١٣١- . روبرت دي بوجراند. مرجع سابق, ٢٥٧
١٣٢- أمبرتو إيكو (التأويل والتأويل المفرط) ٧٨ ترجمة ناصر الحلواني . الهيئة العامة لقصور الثقافة . القاهرة . ١٩٩٦
١٣٣- صلاح فضل (بلاغة الخطاب وعلم النص) ١٦٧عالم المعرفة . العدد ١٦٤ . ١٩٩٢
١٣٤- رضا بن حميد (الخطاب الشعري من اللغوي إلى التشكيل البصري) ١٠١ فصول . المجلد الخامس عشر . العدد الثاني . ١٩٩٦
١٣٥- . صلاح فضل (أساليب الشعرية المعاصرة) ٤٦٦
١٣٦- كارل يونج (علم النفس التحليلي) ٢٩ ترجمة نهاد خياطة . الهيئة المصرية للكتاب . ٢٠٠٢
١٣٧- السابق, ٣٢
١٣٨- .كمال أبو ديب (لغة الغياب في القصيدة الحديثة) ٩٥
١٣٩- أليكس كالينيكوس (رسم الخط الفاصل) ٤٩ ترجمة بشير السباعي . إبداع . العدد الحادي عشر . نوفمبر ١٩٩٢

الفصل الثالث

استراتيجية التلقي

أيمكن أن تتوقف دلالة الشعر؟. هل بالإمكان الوصول إلى شعر بلا مرجع؟.أيمكن الوصول إلى شعر هو وحدات صوتية منغومة؟. يستحيل تحقق هذا الحلم. إن اللغة في كل مستويات استعمالها لا يمكن الهروب من مبدأ أنها أصوات تشير إلى معان, وقد ينجح المتكلم في إحداث انزياح في تركيب أو تكثيف دلالي في عبارة أو تفجير لغوي في فقرة, لكن حتى أشد الجمل لا نحوية, وأشق التعابير مجازية لا تكف عن الإيحاء بمعنى ما. وذهب جون كوين إلى نفي صفة القصيدة عند توقف الإحالة, فقال: "فقصيدة لا تحمل معنى لم تعد قصيدة لأنها لم تعد لغة"[1]. ومن ثم فكل الإجراءات المشار إليها سابقا لا تعمل أكثر من إحداث اضطراب في الدلالة, تغيير في المعنى المعجمي, بإعادة "خلق" معان أخرى غير واضحة وغير محددة.

ويكون السؤال: كيف يتجاوب المتلقي مع هذا الشعر الذي يحاول خلق دلالته بعيدا عن الدلالة العامة للغة؟. يحدث ذلك من خلال عدة احترازات (بعضها نظري والآخر إجرائي), تعمل معا. ولا بد من أخذها حزمة واحدة كي يتحقق "فهم" هذا الشعر الذي يتأبى على الفهم. ويبدو أن عدم الفهم والإفلات من أسر المتلقي هو هدف للشعر.

١ ـ الاعتقاد في اختلاف الايديولوجيا الشعرية:

ويقع تحتها عناصر عدة, تعمل ـ جميعها ـ معا.

أ ـ اختلاف اللغة والكتابة والمضمون.

لا مفر أمام المتلقي من "الإيمان" باختلاف مفهوم الشعر, وفي وجود "الشعر" بوجه عام, "وإنما توجد تصورات متغيرة للشعر, وسوف تستمر هذه التصورات في الوجود, ليس فقط من فترة إلى أخرى بل أيضا من نص إلى آخر"[٢], وهذا شيء حظي بإجماع, ومن المهم أن يعتقد المتلقي في أن "ليس هناك ما يسمى اللغة الشعرية"[٣], وأن أدبية أي نص, تعود "إلى اعتبارات متعددة خارجة عن طبيعة النص الأدبي, لأن إنتاج واستهلاك القيم الفنية هو دائما ـ حسب لوتمان ـ خاصية نسبية"[٤]. والأدبية ليست ثابتة, "بل يفرز كل واقع حضاري نموذجه الثقافي"[٥], كما ينتج كل نص نموذج قراءته. وبالتالي يكون المتلقي واقعا تحت اعتقاد يسمح بإحداث تغييرات جمة, فيتمدد أفق توقعاته حتى يدرك أن "اللغة غير المعنى" بحسب رؤية تودوروف في قوله: "ليس هناك جملة وحيدة من العمل الأدبي تستطيع في نفسها, أن تكون تعبيرا مباشرا عن العواطف الشخصية للمؤلفين, ولكنها بناء ولعب دائما"[٦], ويزيد في مكان آخر في صراحة هذا الانفصال, فيقول: "فلا المعنى ولا المرجع من حيث هما كذلك بقادرين على أن يلتحما داخل تركيب الجملة ويحلا محل اللفظ"[٧]. وهذا الذي يجده في الشعر ويسميه "معنى", "هو مجرد مسألة اختلاف" بحسب سوسير[٨], وهذا "الاختلاف يتواجد في اللغة الطاردة التي تعمل على تكسير جميع الشيفرات ذات الطابع الجزمي الرسمي"[٩] بحسب باختين, ومن ثم يكون المتلقي مهيئا نفسيا "للاستمتاع" بالبنية الإيقاعية التي "اعتبرها جريماس أجرومية التعبير الشعري"[١٠], وفي حال تعذر هذا الإيمان يدفع النقاد بالكرة في وجه

المتلقي واتهامه بالعجز والكسل, وفي أحسن الأحوال الرجوع إلى كلام الفلاسفة, الذين ذهبوا إلى أن سوء فهم استخدام اللغة يولد مشاكل منها:

١. "الظن بأن اللفظ الواحد له معنى واحد دائما, في حين أن معناه مرتبط باستخدامنا له في اللغة بالفعل.

٢. التفرقة بين اللفظ ومعناه على أساس أن المعنى شيء مستقل عن اللفظ نفسه.

٣. تصور ضرورة وجود شيء في مقابل كل لفظ, بحيث تكون كل كلمة لها ما يقابلها بين الأشياء في الوجود الخارجي"[١١].

ويحدث هذا عربيا, بنفس الصورة التي حدث بها عالميا. ودفع الشعراءُ والنقاد العرب بحجج عظيمة في تأكيد اختلافات جذرية بين ما نحن عليه وما كان الناس عليه من قبل, تتعلق بكل مفردات "الشكل والمضمون" وما ينتمي إليهما.

ب- اختلاف مفهوم الشاعر وما يتعلق به :

طلب عز الدين إسماعيل من الشاعر المعاصر "أن يكون مثقفا بأوسع معاني الثقافة"[١٢], فأصبح الشعر متداخلا مع نصوص من مجالات وثقافات وحضارات عدة, وأصبح يضمر - كما يقول صلاح فضل - "حوارا خفيا مع كثير من النصوص الغائبة على تخوم عبارته مما يعرف وما لا يعرف" [١٣], وأصبح النص بسبب هذا "التناص" "خطابا متعدد القيم"[١٤] بحسب تودوروف, وصاحبت هذه الثقافةُ شعورًا بانتقاص حق "المعاني" ظهر في تعبيرات استعارية. أشار بارت إلى الدلالة الفارغة, ودريدا إلى الإشارات العائمة, ولاكان إلى سقوط الإشارة تحت المشار إليه, وتحدث والتر بنيامين عن المعرفة السلبية تجاه العالم,

واعتبر هلمسليف الإشارة ناتج تخليق من النظام الموجودة فيه وليس لها وجود حقيقي مستقل. وبالضرورة أصبح "الذي يتكلم عن القصيدة الحديثة لا بد أن يحمّل اللفظ ظلالا من الشكل الشعري المبتكر, الذي لم يكن مقبولا منذ عدد من السنين"[١٥].

فإذا أضفنا إلى هذه "التحولات الكبرى" ما لاحظه محمد مفتاح من شيوع الاحتقار في الشعر المعاصر "احتقار الفاعلين والأيديولوجيات والشعارات, ..., أي أنه احتقار لثقافة كاملة شاملة"[١٦], ومن هنا يبدو الشعر المعاصر وكأنه دوال تشير إلى مدلولات خفية. وكأن هم الشعراء استحضار هذه العلامات الغائبة للدليل الظاهر, وكأنهم يقدمون موقفا غنوصيا, ورؤية هرمسية يعلوها الضباب والخفاء.

ج- دخول الصوفية والحلم والأسطورة والهلاوس إلى عالم القصيدة:

وهذه عوالم أربعة ضبابية. للتصوف - منها - بُعده الغنوصي الداخلي, وينعكس هذا البعد الباطني في الشطح الظاهر, وتنحو لغته إلى الرمزية والتكثيف وتتحول إلى لغة كشف بحثا عن "يقين غائب", وفي سبيل ذلك تضحي بالمنطقي والصوري والظاهري, وتعتمد على الرؤيا والفناء والمناورة. وقيمة هذا الكلام الصوفي أن اللغة فيه خرجت عن معناها, فهي ليست لغة وصف قدر ما هي لغة كشف, ومن ثم فإن مرجعيتها (إن صح أن لها مرجعية) رمزية, وتعتمد على هدم المرجعية العرفية. ولعل هذا ما شد إليها الشعر المعاصر حتى أصبح التوجه الصوفي "مستهدفا إنتاجيا في ذاته, حتى تصبح (الشاعرية) موازية (للتصوف)"[١٧]. وجعل أدونيس التصوف الشيء الوحيد الصالح من التراث لأن يتواصل مع الشعر المعاصر, فقال: "ولهذا فإن القيم التي يضفيها الشعر العربي الجديد أو يحاول أن يضفيها, إنما يستمدها من التراث العربي

الصوفي في الدرجة الأولى"[١٨]. وجعل إحسان عباس التصوف من أهم ملامح الأدب الحديث[١٩]. وترك التراث الصوفي بعدا من الإبحام من خلال "استدعاء المعجم الصوفي بكل هوامشه العرفانية والإشراقية"[٢٠].

ويمثل الحلم بابا واسعا دخل إليه الشعر المعاصر, ومن نتائجه "تحطيم العالم وتصويره في صور غير واقعية"[٢١], وكان موقف التصوف من الحلم دافعا للتعاطف من خلال "فهم الصوفية حقيقة أن الأحلام رموز تخيلية"[٢٢]. وكانت الأحلام معبرا إلى الأساطير, فأتت مقاطع لا يمكن أن تفهم إلا بردها إلى أصولها الأسطورية, كما في لوحة "موال المغني", فهذه من أوفيد "مسخ الكائنات". إن أورفيوس ماثل في هذه الصورة:

كان المغني طافيا فوق المياه
يمشي به النهر الثقيل الخطو من
أهل إلى أهل ومن عام لعام (ص:٦٧)

هذه صورة أورفيوس بعد أن قتلنه نساء كيكونيا المجذوبات, وتم قذف رأس أورفيوس في نمر هبروس "وحمل نمر هبروس الرأس والقيثار الذين انحدرا يطوفان مع تيار النهر"[٢٣]. وعن الحلم والأسطورة في شعر عفيفي مطر يقول شاكر عبد الحميد: "يمثل مطر البوابة الحقيقية الراسخة التي يجب أن ندخل منها إلى ذلك الجانب الرمزي الخاص في شعر السبعينيات في مصر"[٢٤].

يبدو ثمة إلحاح على ربط التجربة الحداثية بالميتافيزيقي, بشرط توسيع وتغيير مفهوم الميتافيزيقا وتحميله دلالات كثيرة جعلته مرتبطا بالخواء **Chaos** ومن ثم نقف على "الشعر اللامنطقي, إي شعر الهواجس والأحلام والهلوسات التي تصدر أو تحاول الصدور عن اللاشعور الباطن"[٢٥], ومن ثم أصبحت "الهلاوس" التي عرفها ياسبرز "بأنما إدراك زائف وأنما ليست تشويهات أو إساءة

تفسير للمدركات ولكنها تحدث في الوقت نفسه كإدراك حقيقي. وعرفها أسكيرول على أنها إدراك دون وجود موضوع مدرك"(٢٦) . أصبحت هذه الهلاوس ركيزة أساسية في إبداع الشعر المعاصر, ومن ثم يمكن أن نقف على صور كثيرة في "رباعية الفرح" تبذل جهدها لصياغة إدراك دون وجود موضوع مدرك. كما في هذه الصورة:

هذا هو الأفق مسجورة في نوافذه الشمسُ,
والنوم جميزة والعصافير مسكونة بالشجر
وتحت الخطى غيمة, وشرارة برق تطايرُ في
ودق الطلع, والنهر مختبئ في زبيبة نهديك (ص:٥٨)

فهذه صورة يستحيل فهمها دون وسمها بأنها نتاج الهلاوس التي "تأتي من الداخل رغم أن الشخص يستجيب لها كما لو كانت إدراكات حقيقية تأتي من الخارج,..,وقد تكون نتيجة للانفعالات العنيفة أو القابلية للإيحاء أو الاضطرابات في أعضاء الحس أو الحرمان الحسي, أو اضطرابات الجهاز العصبي"(٢٧).

د ـ افتقاد اليقين وغياب النموذج:

هذه فكرة رئيسية في بنية الحداثة وما بعدها, ويجب احتقابها في الوعي لحظة مواجهة الشعر المعاصر, فمن الملح الاعتقاد في فرادة النصوص, ومن ثم "لا يصح فيها الاستقراء والاستنباط"(٢٨), وأن أي نموذج عرضة لأن "ينبذ عندما يصبح غير قادر على الوفاء بالمطالب التي توسمتها فيه الدراسات الأدبية"(٢٩) مهما جنحت في أفكارها, وقالت "إن وجود القصد ذاته في العمل الخلاق ليس إلزاميا"(٣٠).

ومن هذه الزاوية دخلت التفكيكية تزلزل كل إيمان سابق, وبفضلها يصبح

الأدب "دمار كل إشارة, مقبرة الاتصال"[٣١]. ويصف بول دي مان لغة الأدب بأنها مشغولة بهدفها الأسمي[٣٢], وهذا الهدف هو "اللعب", والذي "هو تمزيق الحضور,..,تفاعل الغياب والحضور,..,ويجب إدراك الوجود بوصفه حضورا أو غيابا يبدأ بإمكان اللعب, وليس العكس"[٣٣]. ويصف دريدا الكتابة بأنها "فعالية مبهمة بالإرجائية والتوسط واللا مباشرة"[٣٤]. وتنطلق فكرة "الإرجاء" الأثيرة عند التفكيكيين من إفساد العلاقة بين الدال والمدلول. حيث أن التجلي المادي (الفيزيقي) للعلامة اللغوية (الدال) لا يؤشر على النظام الدلالي. فليس من ضرورة للبحث عن النظام الدلالي خلف الدوال, فثمة مسافة (ليست بسيطة) تباعد بين الدال والمدلولات, ومن خلال هذا التباعد يتحقق إرجاء المعنى وتأجيله, فيخرج مراوغا, وهذا ما يتيح للأدب أن يتلاعب اللعب الحر بالمدلولات, ويحقق بالتبعية, أنماط تشتيت الدلالة أو تعدديتها ولا نهائيتها. ومن ثم فإن الفكرة القديمة عن وجود دوال تنقل معاني مؤكدة فكرة حالمة, إن لم تكن ساذجة.

هـ ـ الاعتقاد في غياب المرجعية, والإعلاء من شأن الالتباس:

نظريا, ثمة إصرار على أن الشعر لم يعد يعني أي شيء خارج الدائرة الجمالية. هذا أفضل "مكان" يتم وضع الشعر فيه ولا يسمح له بالتفكير في أن تكون له فائدة أو معنى أو دلالة, بل يكفي أنه "جمالي" مع ما في هذا اللفظ من غموض ملحوظ. وفي هذا السياق فإن "اللغة" ليست وحدها المنوط بها أمر الدلالة في الشعر, حيث "ان الدلالة الشعرية لا تقتصر على معطيات الدلالة اللغوية العامة, بل تتمثل في محصلة التداخل البنيوي لمجموعة الأبنية التعبيرية المتعالقة"[٣٥].

وكان هذا محصلة جهود هلمسليف وبيرس والمدرسة الأمريكية لعلم الدلالة

الذين أكدوا على أن استنباط الدلالة ليس وقفا على فهم اللفظ (الدال), فظهر أن تحصيل العلامات الدلائلية يترتب على السلوك الإبلاغي بين المخبرين والمتلقين في محيط يوفر عملية الإخبار, ويتحكم في ذلك السياق الاجتماعي, والذي عليه يتوقف استكناه مستوى الدلالة لمختلف الأبنية المتعاضدة على تخريج شبكة العلامات في نظام الكلام أو في صياغة النصوص المستقرأة, دون اعتبار بنمطية الأنظمة وتقسيماتها[٣٦]. وهنا يكون اشتغال النقد بأدبية النص, أي "بإنتاج الدليل والنص وآليات الإنتاج وبكيفية بناء الدلالة, بغض النظر عن مرجعية النص الشعري"[٣٧].

وكلما واجه المتلقي صعوبات, فعليه الارتفاع والتسامي, لأن "من شأن المحتوى المحتمل لهيئة محتملة أن يكون سهل الصياغة دائما وغير إعلامي أما المحتوى غير المحتمل في الهيئة غير المحتملة فمن شأنه أن يكون دائما متسما بصعوبة الإجراء ومثيرا للجدل الحاد.ولكن المحتوى غير المحتمل في الهيئة المحتملة أو المحتوى المحتمل في الهيئة غير المحتملة من شأنه أن يتسم بالتحدي ومع ذلك لا يدعي له دائما أنه مثير للجدل بدون سبب. وتكشف النصوص الشعرية الأدبية في الغالب عن هذين الائتلافين[٣٨].

هذه أفكار عن مسببات غياب المرجعية, ينبغي أن تكون محمولة في ذهن المتلقي باستمرار, وهو يواجه هذه النصوص الجديدة التي تؤكد شعريتها خارج سياق الشعرية التقليدية, ومن شأن هذه الأفكار التي تمثل "الإطار المرجعي المعرفي" للحداثة الشعرية وما بعدها ـ من شأنها أن تحل الكثير من الإشكاليات المتعلقة بغياب مرجعية الشعر المعاصر.

٢ـ بناء عالم النص:

تفقد لغة الشعر معناها في المستوى الإشاري كي تعثر عليه في المستوى

الإيحائي (بحسب كوين). تشكل هذه الفكرة جوهر بناء الشعر إذ تدفع الصور الناشئة عن الانزياح باللغة إلى الذروة بهدف تشكيل عالم مواز للعالم الحقيقي, يهدف إلى ابتكار صورة خاصة عن الواقع, ومن أجلها فإن "الشاعر لا يشوه المعنى فقط, أيضا يشوه طريقة التعبير الجمالي عنه[٣٩], ويحدث هذا بينما "يحاول أن يخلق عالما آخر بداخله (بداخل الشاعر) ثم يخرج هذا العالم الداخلي (القصيدة) ليقدمه إلى العالم المحيط به (المتلقين) "[٤٠]. وهذه فكرة جوهرية في الخطاب النقدي, فالقصيدة لا بد "أن تحيل إلى مدلول يعد جوهرا أي يعد شيئا قائما بذاته ومستقلا عن كل تعبير كلامي أو غير كلامي"[٤١]. ويكون الخلاف في تعيين هذا المدلول الناتج عن صور دلالية, "تتميز بطابع مرجعيتها الزائفة"[٤٢]. وتلك هي خصوصية انزياحها عن المعيار الأولي.

لكن هذه المرجعية الزائفة لا تنفي عن القصيدة صفة النصية, إذ تتحقق لها كل المعايير السبعة التي اشترطها اللسانيون مثل (السبك والحبك والقصد والقبول ورعاية الموقف والتناص والإعلامية)[٤٣], ومن ثم يكون لها معنى, و"المكان الطبيعي للمعنى هو العالم الخارجي"[٤٤], خارج حدود نص القصيدة. وهذا ما حظي بإجماع الدارسين, فإذا تعمدت الصور الشعرية إفشال تحقيق مرجعية (عن قصد) فإن المتلقي يقف على العنصر المهيمن "وهو ذلك العنصر الأساسي في العمل الشعري, إذ هو الذي يوجه الحركة, ويحدد اتجاه العلاقات لكل المكونات الأخرى"[٤٥]. وينجح هذا العنصر المهيمن في الإحالة إلى "عالم مفارق" مستمد من "عالم القصيدة".

وقف النقاد أمام هذا "العالم المفارق", وتم رصده بصياغات عدة. أسماه فان ديك "العوالم الممكنة"[٤٦], وجعله تودوروف "العالم المتخيل"[٤٧], أما ريفاتير فأنه بدل المرجعية يقترح "المرجع النصي", وهو يعتقد أن هذا هو ما يحيل

إليه النص الشعري. وهذا "المرجع النصي ليس مستمدا من الدلالة العادية أو المرجعية التي تحيل إليها علامات النص وبنياته العلامية (اللفظية), إنما هو شيء يقع خارج النص لا تحته ولا هو مخفي وراءه"(٤٨), وهذه فكرة جوهرية في الخطاب الحداثي, حيث "يكون مضمون عمل شعري ما هو وحدته الدلالية بشكل مباشر على أساس العلامة اللغوية,.., ومن هنا يلزم بالنسبة للأعمال والأنواع الشعرية, حيث يكون الموضوع هو المهيمن, ألا يكون هذا الأخير مساويا للواقع"(٤٩). وأطلق دي بوجراند على هذه الوحدة الدلالية الأوسع مصطلح "عالم النص", حيث "يمكن أن نعثر في النشاط المبذول في إنتاج النص وفهمه تحت عنوان (بناء النموذج) وذلك أن يعد طرفا الاتصال شريكين في بناء نموذج (عالم النص)..فالعالم النصي هو الموازي المعرفي للمعلومات المنقولة والمنشطة بواسطة استعمال النص, وهو بهذه المثابة لا يوجد إلا في أذهان مستعملي اللغة"(٥٠).

ويتم بناء عالم النص الموازي الذي تحيل إليه القصيدة من خلال ما أطلق عليه بيرس "المعرفة السياقية"(٥١), وهو توسيع لمفهوم السياق, حيث يدخل ضمنه "أهداف المرسل والأوضاع الاجتماعية للمساهمين في عملية التواصل, فالكلام يتخذ شكلا معينا تبعا لتموقعه في المجتمع, وبالتالي تختلف الوظيفة السيميائية بين موقف وآخر"(٥٢). وإلى هذا ذهب السلوكيون فذهب بلومفيلد إلى أن "معنى الشكل اللغوي يُعدُّ السياق الذي يُنْطَق فيه الحدث اللغوي, والاستجابة التي يستدعيها هذا الحدث في نفس السامع"(٥٣). لكن الإشكالية أن "هذا الخطاب الحداثي يكاد يلغي السياق تماما"(٥٤), من خلال تكثيف الإزاحة وتكثيف الدلالة فتبدو الدوال مشتتة ويغيم السياق ويعجز المتلقي عن بناء العالم النصي للقصيدة. افترض مُحَمَّد مفتاح (حلا لهذه الإشكالية) أن أي

ديوان يحتوي على موضوعة "تيمة" يدور حولها النص, وإذا لم تتواجد في إحدى أجزائه (قصائده) فإنها محفورة في الغياب, حاضرة. وقال إن علم النفس المعرفي يقترح لهذه الطريقة "استرجاع الموضوعة الغائبة عن نص في ديوان وتكون هذه التيمة حاضرة في نصوص أخرى"(٥٥), وبالتالي تتم قراءة الديوان كله باعتباره نصا واحدا, ومن ثم تساهم كل عناصره في تأويل النص الكلي للديوان, من خلال توظيف ما هو معلوم والخبرات السابقة لفهم الأوضاع المستجدة. هذا حل سياقي من خلال استكشاف التيمات الغائبة في السياق نفسه, ومحاولة فهم النص بعد بناء "معرفة سياقية" تسيّجُ النص, انطلاقا من كون "المعرفة الإنسانية بالعالم تهيئ للإنسان خلفية مشبعة بالتعويضات والتفضيلات والاحتمالات والتفاعلات بالنسبة لكل حكم يحكمه الإنسان"(٥٦).

وبالرجوع إلى "رباعية الفرح" ومحاولة استكشاف وبناء عالمه النصي, يمكن تأكيد ما يلي: تدور الرباعية الأولي (فرح بالتراب) حول مفردات عدة تجتمع حول: الخلق والتكوين ودورات الحياة والموت, بعد أن بلغ أربعين عاما (بلغته هو: أربعون بابا) تعرض فيها لمحنة الحياة. ماتت وليدته (في مفتتح ثان) فانتهى إلى هذا الشعور:

ذلك أوانُ الفرح والموتِ
وأنتِ من كل شيء ينبوعٌ ينتفض بالحمى
وصرخة تفرفر في دمها
تلك آية لمشيئة الغضب وقيامة الأرض السابعة (ص:١٨و١٩)

وبمنطق فرويد في التسامي والإعلاء يأتي "مفتتح ثالث"و"وقت ما لموت ما" ضاربين في تهويمات صوفية, تدفع به في لوحة (زيارة) إلى الوقوف على قبر أبيه, فتتوحد الحياة بالموت والوجود بالعدم, ويعيش حالة من التداعي تقوده إلى

"صبي الفرح بالتراب" اللوحة الأخيرة وهي "إلى لؤي" ولده, ومن خلاله يستعيد تماسكه النفسي, وتعلو عنده قيمة الحياة مقابل الفناء. وينتقل إلى الرباعية الثانية (فرح بالنار) تأخذه اللوحة (١) إلى تهويمات في شئون وجودية لا تنتهي, لتبدأ ثلاث لوحات مبدوءة بلفظ (موال) ومن خلال مزج الشعبي بالثقافي بالأسطوري يبدي الشاعر إحباطا مريرا تجاه الحياة وعسفها, تتكثف هذه المرارة في اللوحتين (٢و٣) لينتقل إلى الرباعية الثالثة (فرح بالماء) وتبدو هذه الرباعية سيرة ذاتية له. "فصل الخبر المقدم" متعلق به هو وانطباعاته عن الحياة, وهي انطباعات مؤسفة, قاسية تجاه حياة لا ترحم, و"فصل الأركان الملتبسة" عن "القبيلة" والآمال التي علقوها عليه, وكم هي قاسية ومرهقة, و"فصل المبتدأ المؤخر" يعرض تعارض أحلام القبيلة فيه مع قلة احتياله وخيبة آمالهم فيه, إلا أنه سعيد بما حققه من إنجاز شعري. ليدخل الرباعية الرابعة (فرح بالهواء), وهي نص واحد طويل يعرض فيه "مواقفه" في الكون والحياة. وهي "بطولة شعرية" مجهضة.

إن "عالم النص" الذي يحمله المتلقي لديوان "رباعية الفرح" يتعلق بالسيرة الذاتية للشاعر. "إن الأخبار التي نحصل عليها عن العالم المتخيل إما أن تكون ذات طبيعة موضوعية وإما أن تكون ذات طبيعة ذاتية. ويمكن أن تتفاوت من حيث الامتداد (داخلية وخارجية). ولكن يوجد بُعدٌ آخر يجب علينا أن نصنفها طبقا له. فإما أن تكون غائبة أو حاضرة. وفي الحالة الأخيرة يمكن أن تكون صحيحة أو خاطئة"[(٥٧)]. في ضوء هذا العالم المتخيل و"العوالم الممكنة" يمكن فك شفرات كل الديوان, حتى إذا لم تدعمنا المعاني العرفية للألفاظ, فإن الاقتضاء التداولي للغة, يعيد توجيه الدلالة, معتمدا على كونه "لا عرفيا -Non conventional أي بكونه لا يشكل جزءا من المعنى العرفي للألفاظ. إذ أن

الوصول إلى المقتضى لا يتم إلا من بعد معرفة المعنى الحرفي, وكذلك من بعد اعتبار السياق وتطبيق قواعد التخاطب"[٥٨]. وفي حال تشتت بعض الصور باعتمادها على التأجيلية والحيادية, والاتجاه إلى الأعماق, وتجاوز النظر إلى المنظور, ومن ثم نفقد الوقوف على دلالتها الإيحائية, فإن جَعْلَها ضمن سياق سرد حياة المؤلف الشخصية يمكن أن يوجد "معرفة سياقية" تتعلق بالموضوعة ـ التيمة الرئيسية التي يدور حولها الديوان كاملا.

٣ـ كشف البنية العميقة من خلال محددات الرؤيا والجمل المطمورة:

أـ الرؤيا:

هذا إجراء لفهم أجزاء كثيرة في الديوان تعز على الفهم. والرؤيا ـ هنا ـ تقترب من "رؤى" الأحلام أكثر من اقترابها من الرؤيا بالمفهوم النقدي, حيث يشترط فيها "تضافر مجموعة من التقنيات التعبيرية المتصلة ببعض المستويات اللغوية, خاصة النحوية وطرق الترميز الشعري المعتمد على القناع والأمثولة الكلية وأنواع الصور واتساق تشكيلاتها, تتضافر كل تلك العوامل لتكوين منظور فني متماسك في النص, مما يجعل الرؤيا هي العنصر المهيمن على جميع إجراءاتها التعبيرية والموجّه لإستراتيجيتها الدلالية"[٥٩]. وتغيب ـ هنا ـ تيمة القناع والأمثولة, مما يقرّب الرؤيا هنا من انطلاقات اللاوعي بعد غيبة الحواس واستغراق الشاعر في جو الحلم, ووقوفه على حافة فاصلة بين الوعي والذهول عن العالم, ومن هذه "الحافة الفاصلة" ينظر إلى العالم فيرى تشكيلات ورموزا أشبه بما يتراءى للنائم, وهذه الحال "تسمح بوصف الانتقال من الخطاب إلى التخيّل..فالوقائع التي يتألف منها العالم التخيّلي لا تقدّم إلينا أبدا في ذاتها, بل هي منظور معين وانطلاق من وجهة نظر معينة"[٦٠].

ويتم الربط في النص بين المتباعدات ويغيب عن المتلقي "منطق" هذا الربط, فنحصل على تجريد "حيث تنبهم معالم الأشياء الحسية ويخف وزن التجارب العينية, وتصبح الكلمات رموزا لعوالم ضاربة في الخفاء"[٦١]. ويمثل تجريد العالم بهذه الطريقة إعادة صياغة شعرية له من خلال تقنية ترميز مكثفة, تعمل على تغييب هذه العوالم التي تشير إليها هذه التشكيلات في حال ربطها بالواقع ـ الخارج, ولا يبقى منها إلا البنية الكلية للنص, والتي تتحول ـ بدورها ـ إلى "دال كبير" يتعالق بمدلولات تقع خارج النص, ليس من خلال ارتباط الدال اللغوي بما يحيل إليه قدر ما هو ناتج من إحالة القصيدة إلى العالم النصي الذي تخلقه خاصا بها. وقد يحدث هذا بأشكال عدة منها "الإزاحة المكانية..وتغييب الشيء عن طريق تحويله إلى وجود رمزي"[٦٢]. وثمة أشكال أخرى لهذه الرؤية وقف أمامها النقاد.

ميّز تودوروف بين أنواع من الرؤى, منها ما يتعلق بالقارئ, وحدّدها بأنها تنقسم إلى فرعين : امتداد الرؤية (أو زاوية الرؤية) وعمقها (أو درجة نفاذها). وتحت هذا الامتداد وضع قسمين: رؤية داخلية ورؤية خارجية[٦٣]. وبالنظر في أطول نص في الديوان (فرح بالهواء) ومحاولة الإمساك بمحددات الرؤيا, والاستعانة بها في كشف ما غمض من فقرات عدة في النص يلاحظ الباحث ما يلي:

يصعب تحديد التيمة التي يلعب عليها النص, لكن ـ في الغالب ـ تشي بالولادة ومقدماتها وبعض ما يترتب عليها, هذا كل ما يمكن أن يتعلق به التخيل. ولولا هذه "القشور" لأصبح النص دائرا في فلك لا يمكن النظر إليه (وليس الإمساك به). فهذه قصيدة تجتهد في أن تكون رؤيوية , تقدم استبصارا فنيا يتصوف في جو من غيبيات متداخلة بما يشبه "الشهود الصوفي", من خلال

تحطيم كل مظهر للوحدة (مكان ـ زمان ـ حدث) وإعادة صياغة "وهج" تخييلي تدور القصيدة فيه, بكل ما فيها من التباس وتفكك وغموض, وهذا ما يخلق شعرية القصيدة. لا تقدم القصيدة ـ بدءا ـ رؤية موضوعية, إذ يصعب تحديد موضوع لها. بل تقدم رؤية ذاتية وموقفا وجديّا تخييليا. ويفقد القارئ التواصل الأولي معها, ويحتاج ـ كي يدرك ذلك ـ إلى عملية بناء لا تنصب على إعادة تركيب "أخبار مدركة" قدر ما يتكون لديه من "علم حدسي" يمتد ـ حسب تودوروف ـ إلى بناء "رؤية داخلية" لموضوعة **Theme** النص, التي تخلق نفسها آليا عبر استمرار السرد. وقد نفى تودوروف إمكانية الرؤية الداخلية المحض(٦٤), واعتبر أن هذه وضعية "لا توجد أبدا في حالة حلم وإلا أدت إلى اللا معقول", منوّها بالرؤية الداخلية التي تقدم لنا أفكار الشخصية.

وخلال عملية تخلّق الرؤيا في النص تصل القارئَ بعضُ الإشارات الدلالية عن العالم المتخيل الذي تؤسسه القصيدة. وهو عالم ليس ذا طبيعة موضوعية (ولا يمكن أن يكون) قدر ما هو ذو وظيفة ذاتية, إنه تأويل محض لفكرة ما, يغلب حدْسا أنها ولادة, قد تتعلق بالولادة البيولوجية, أو بالتيمة الفنية الأثيرة: "ولادة القصيدة", كما قد توحي بذلك بعض الإشارات الشحيحة, كما في قوله في ختام النص:

نحن القميص المرقط بالأنجم المزهرات وبالشجر الرطب
والدور, نحن الخلاء المقدَّر بين المجرات
والنغم المنتشي في مسير الكواكب
نحن انفجار الحضارات في اللغة البكر
أولنا الزفرة المحض
آخرنا محض تفعيلةٍ والدة.. (ص:١٢٨)

وتتأبى القصيدة على أي محاولة لتأويلها, لأنها "توحي" ولا تقول, وفيما

يشبه "الالتباس القصدي الذي يريد المتكلم أن يبلغه إلى السامع على أنه كذلك..حين تحتمل العبارة معنيين أو أكثر دون أن توجد قرينة تمنع ذلك"[٦٥], تمضي القصيدة في وفاء نادر "إلى ما في الكتابة الحديثة من نزعة إلى ألا تعمل على أن ترينا أي شيء. فهي خطاب دون أن تكون تخيّلا"[٦٦]. وهذا الخطاب ذاتي لا يحيل إلى شيء أبعد من الإشارة إلى نفسه, ولا يتعلق بأمر خارج عن ذاته هو, ولا يعالج إلا كينونته الملتبسة. ذهب صلاح فضل إلى أن أهم دعامات النص الرؤيوي "تحطيم أبنية الزمان والمكان خلال السرد" وبمراجعة النص نراه يعمد إلى تغييب عنصر الزمن. أولا. بدءا من المطلع, حيث يبتدئ هكذا:

هي المرة الواحدة

إلى أول البدء أو آخر المنتهى, ينتهي كل شيء (ص:١١١)

وهنا يتداخل البدء بالمنتهى فتغيب بذلك النقاط الفاصلة بين الحدين الذين يشكلان امتداد أي حدث, وعلى امتداد النص تغيب الإشارات الزمنية, ولا نجد إلا: (وهذا المؤجل حتى إذا انقصف العمر) وهي عبارة التباسية لا توحي بزمن معين, وإذ نتقدم نجد:"كان صبح الشتاء المبكر يرمي مناديله" فهذه استعارة تعيّن وقتا ولكن هذا التحديد لا يتعلق بشيء, إذ لا شيء يترتب على تحديد "الصبح المبكر", ولا هو يتعلق بشيء سابق, ولا يشير إلى زمن ما, مضى, وعلى نفس الشاكلة تأتي ألفاظ ملتبسة بفكرة الزمن تزيد على الثلاثين لفظا في نص طويل يقع في (٢٢٣) سطرا شعريا. وبرغم الدلالة الزمنية المحتملة في هذه الألفاظ. معجميا. إلا أن انتظامها في السياق الدلالي يؤخر هذه السمة الزمنية ويجعلها لا تزيد عن كونها خلفية إشارية في دلالة الجملة.

وكي يتغلب الشاعر على تحطيم تسييج الزمن لعنصر السرد, يلجأ إلى

الجملة الاسمية, فهي تشكل جوهر النظام الجملي في النص, قدر الإمكان يتم الاعتماد على الأسماء, فيصبح الاسم هو العنصر المهيمن, كما في:

أو يرحم العطش المتشعع في الكأس بالماء
والطين بالحلم
والنومَ بالطيران إلى الشمس
واللقمة المستريبة في القمح بالشعر
والوطنَ الذائب الطعم في خطفة الريق بالسحر
والجثة الهامدة
بآخر ما صفدته الفجاءة في الروح من رقصة البرق!
هذي هي الطعنة الواحدة (ص:١١٢)

فليس هنا إلا فعلان (يرحم ـ صفدته) ويهيمن الاسم على باقي الجملة. ونفس الكلام يقال عن المكان, فثمة تعمد لكسر طوق المكان, وإذ تحاول القصيدة الانفلات من المكان والزمان, فإنها تصبح تهويما, وخيالا ورمزا مما يمنحها رمزية الأحلام وتقطعها.

ويلعب إيقاع الجملة دورا في غرس بذور التشتت "عن قصد" إذ يغلب على الجمل أنها لا نحوية, وبها أنماط عدة من التكرارات تلعب دورا في حبك الجمل بما يعوض درجة من درجات الهشاشة التي تسعى القصيدة إلى بثها من خلال تغييب أدوات الربط, فتقل حروف العطف وعلامات الترقيم, كما يظهر من الاقتباس السابق, الذي لم يعد يجمعه إلا (و) العطف دون أن يكون وراء هذا الجمع منطق من اللغة أو الواقع, مما يراكم التفصيلات لدرجة تفوق ما يحتمله السرد, لكن هذا التكثيف مقصود, كي يغرق النص في جو من الانفتاح الدلالي يفوق ما توحيه هذه العبارات منفصلة, إذ يتم تأسيس مدلول مجازي لكل منها, وخلق عالم خيالي, فيتسع الفضاء الشعري الذي يتحرك فيه النص.

إن الرؤيا التي يحوم خلالها النص ـ بمفاهيم تودوروف ـ داخلية, و"الرؤية الأكثر داخلية هي تلك التي تقدم لنا أفكار الشخصية"[٦٧], وبسبب انسحاب الرؤيا إلى الداخل تتواجد في النص "الاستعارة الفظة **Hardie** التي تقوم على علاقة دلالية متنافرة الأطراف بالنسبة للمتلقي"[٦٨], لكن هذا التنافر توحده الرؤيا إذ تعيد تجميع ما تنافر من عناصر البناء, لأنه انعكاس لذات"منقسمة بين عالمين, عالم مضى وعالم مقيم, عالم يتنكر له وعالم يدركه ويعيش معه وينطوي بعيدا عنه لكنه دوما يعود إليه, أو يحمله معه إلى داخل ذاته, ومن داخل هذه الذات المنشطرة دائما يتشكل عالم من الأشياء المفتتة الصغيرة, عالم يحاول أن يدركه الشاعر ويتأمله ويستوعبه. وتتحول مكونات الذاكرة الكبيرة إلى عناصر صغيرة, والأحلام هنا ليست كالأحلام, إنها شظايا من التأملات الشاردة الصغيرة التي توشك أو تحلم دائما بأن تكون"[٦٩].

ب ـ تمثل عملية استكشاف البنية العميقة للقصيدة حلا في حال تعذر الفهم.

إلى هذا ذهب فان ديك ورأى فيها حلا "لمشكلات تقليدية عديدة في نظرية الأدب عموما وفي الجانب الأسلوبي منها على وجه التحديد"[٧٠], انطلاقا من مقولات شومسكي واعتقاده في "تناظر البنية السطحية مع بنية الوحدات الداخلية المكونة للجملة"[٧١]. كما يمكن تلمّس أصل إرجاع الصورة الأدبية إلى بنيتها العميقة من كلام الشكليين مثل موكاروفسكي الذي اعتبر اللغة الشعرية انتهاكا للغة المعيارية, وذلك بقهر البنية السطحية على الإزاحة والكثافة, حتى تنصهر في بنية عميقة من العلاقات النحوية التحتية الطارئة التي تحدد معنى الجملة, وكذا من كلام جاكوبسون وفكرة إسقاط المحور الرأسي على المحور الأفقي, كما في قوله: "نحن لا نستطيع أن نفهم أية وحدة لغوية إلا إذا

قمنا بعمليتين عقليتين مستقلتين هما (١) مقارنة الإشارة مع الوحدات المماثلة التي يمكن أن تحل محلها والتي تقع على المحور الاستبدالي (٢) إقامة علاقة بين الإشارة والوحدات المجاورة التي تنتمي إلى الفئة النظمية ذاتها"[٧٢], على أن يحمل كلام الشكليين بشيء من التجوز, على افتراض أنهم يراعون الأصل الذي تحولت عنه الصور الأدبية المستخلصة من خلال انتهاك معيارية اللغة.

وقصد التدليل على إمكانية استحضار المرجعية الغائبة (بصورة ما) من خلال لَمْح البنية العميقة, من خلال إعادة الجمل المطمورة, يمكن النظر في هذه الصورة:

للأمهات العجائز وشم الأهلة والطير,
أقراطهن دمٌ صدأٌ يتقطر دمعٌ تؤرجح جوهرَه في
اشتعال الضفائر بالشيب غابرةٌ من بروق اللواقحِ.
هذا أنا وانفراطُك بين يدي ممالكُ من
شهوة وارتباك, سريرك متّقد بالعروش الخبيئة
والليل جمرُ المجرّات والحلم
قلتُ القراءة في الرمل والضربُ في
كلمات الحصى والرياح مطاردةٌ ليس
تتركني في استتاري بمجد الغواية والعشق..
يصّاعد الشعر بين عظامي غزالةَ شوك
تراكَض ركض الصدى في البوادي وتنزف ذاكرتي (ص:١٠٢و١٠٣)

ثمة اجتناب واضح لاستعمال الفعل قدر الإمكان. وإهمال مقصود لعلامات الترقيم ففي (١١) سطرا نجد نقطة (علامة انتهاء الجملة) مرة واحدة والفاصلة (,) مرتين و(..) دليل حذف الكلام مرة و(:) دليل تعالق الكلام مرة. وبمنظور النصية فهذه علامة على إعلامية الصورة, ذكر بوجراند " أن قيود

القواعد المفروضة على البنية التجريدية للجملة في النص يمكن أن يتم التغلب عليها بواسطة الاهتمام بتحفيزات تعتمد على سياق الموقف.فالعناصر التي يمكن فهمها من الموقف مثلا من خلال الإدراك الحسي يمكن السكوت عنها أو اقتضابها بواسطة المتكلم دون ضرر يعود على الطاقة الاتصالية للنص"(٧٣).

ومن منظور الشعرية هذا تكثيف للدلالة من خلال زيادة معدل الانزياح يوحي بتداخل أطراف الجمل النحوية, حتى صارت كأنها جملة شعرية واحدة و"السياق هو الذي يحدد لنا ما إذا كان أحد عناصر الجملة شيئا معلوما أو شيئا جديدا هو عبارة عن الإضافة التي يريد المتكلم أن يوصلها إلى السامع"(٧٤)، وكي تصل الصورة إلى هذا الحد أجرى الشاعر عدة تحويلات على السلاسل النظمية التي تؤسس هذه الجملة الشعرية: "الأمهات عجائز . تم وشمهن بصورة الأهلة والطير . يتزيّنّ بالأقراط . أقراطهن لا تريح النظر . (لعل منظرها يفتقر إلى الجمال) . تشبه هذه الأقراط لون الدم المتخثر (ربما) . وقد مال شكله إلى الصدأ . ولهن ضفائر . ضفائرهن علاها المشيب . بالجو نسائم . تدفع هذه النسائم إلى تحريك ضفائر العجائز . أنا (الشاعر) موجود . وهي (لا ندري من هي) حاضرة . يعلوها الخور والضعف والارتباك والشهوة . هذا الشعور كثيف . كأنه عوالم (= ممالك) . هي على السرير (أو ثمة سرير) تثور حوله الشهوة . يبدو غامضا وملهما . مثل العروس التي تدير الممالك . وهذا كله في الخفاء . والجو ليل . والليل يبعث على العذاب . ويفتح أبواب الحلم . (يسرد الشاعر طرفا من اعتقاداته) . لا يؤمن بالنبوءات . الطيرة والغيب باطل . هو مسكون بالنزق والشهوة . (دون أن يشعر بأن هذا عار قدر ما هو مجدٌ) . والشعر يسكنه ويحتويه, ويفور جوفه بالشعر . ثمة غزالة ترعى الشوك . تجري في البوادي . مذعورة, تتسع خطوتها . كأنها الصدى . داخله المسكون بالشعر يشبه حال هذه الغزالة . يصيبه الإرهاق المعنوي . فتنزف أفكاره"

هذه سلاسل نظمية تتبطن البنية السطحية, لتؤسس الخلفية التي تدور حولها القفزات الشعرية التي يجريها الشاعر في هذا المقطع, وبالنظر إليها فإنها أشبه بالتداعي الحر أو تيار الوعي, أو التداعي اللفظي, "إن العلاقة هنا ليست علاقة إخبار, ولكن علاقة تداخل بين مستويات الدلالة"(٧٥). وما يسمح بتواجد علاقة بين كل السلاسل النظمية ليس إلا علاقة المجاورة, ووظيفة تعدي اللغة, ويقوم الشاعر بإطمار الجمل, ويستبقي منها "علامات" فتتحول إلى هذه الجملة الشعرية المذكورة. وينجح القارئ في استحضار هذه التداعيات ـ أو جانب منها ـ من خلال ملء الفراغات التي تتركها البنية السطحية للكلام ـ الشعر.

إن عملية إطمار الجمل هكذا والإبقاء على علامات منها, يمكن أن ننظر إليه من منظورات عدة, فهذا نوع من أمامية **Foreground** اللغة بحسب موكاروفسكي, هذا "تحريف جمالي متعمد للمكونات اللغوية..لأن اللغة الشعرية لا توظف لخدمة التبليغ ولكن لتجعل في المقدمة فعل التعبير, فعل الكلام نفسه"(٧٦). وبمفهوم كير إيلام هذا نوع من التصدُّر **Foregrounding** الذي يظهر "عندما يستخدم لفظ استخداما غير متوقع, عندئذ تلفت هذه الغرابة نظر القارئ أو المستمع إلى ملاحظة القول نفسه, بدلا من أن يستمر في الاهتمام الآلي بمحتواه, فالتصدر هو استخدام الوسائل اللغوية استخداما يجعل هذا الاستخدام نفسه محط الاهتمام, فيدرك على أنه غير عادي أي على أنه خال من الآلية, لا آلي مثله مثل الاستعارة الحية" (٧٧), وبمنظور السلوكيين فإن العلامات التي احتفظ بها الشاعر من الجمل المطمورة تقوم بدور "المشعرات, وهي عنصر مهم جدا لفهم الكلام, إذ أنها تعمل على تمييز الوحدات النظمية المكونة للجمل, فهناك كلمات تشير إلى بداية العبارة الخبرية, أو بداية جملة

جديدة أو كلمة معينة تكون اسما أو فعلا وهلم جرا, وقد أثبتت التجارب أن وجود مثل هذه الكلمات يساعد الناس على فهم الجملة, وأن حذفها يمكن أن يفسد عملية الفهم"(٧٨).

ويلعب "المكون الدلالي" دوره في الإحالة على "شعرية المقطع". وكما يرى كاتز ودوفر, وما ذهب إليه شومسكي فإن فهم الجملة متوقف على فهم العلاقات النظمية بين ألفاظه, (وهو ما أسماه ياكوبسون : الإسناد). فقد تتوزع الإحالات المعجمية للفظ, ولكن علاقات الإسناد (النظمية) هي التي تزيل اللبس, بإحالة إلى معنى ينسجم مع باقي الإحالات الدلالية للعبارة. إذ لكل لفظ "ملامح دلالية" قسّمها شومسكي إلى قسمين:**Markers** =العلامات, المميزات **Distinguishers**. وتتعلق العلامات بالمحور النظمي (بتعبير ياكوبسون) حيث تكشف عن صلاحية ارتباط الألفاظ, فعبارة "أقراطهن دم صدأ" تتأسس على مخالفة لقيود الاختيار, فالمبتدأ أقراط يحمل علامة دلالية [. حي], ويتم الإخبار عنه بلفظ دم وله علامة دلالية [+ حي] وعليه فلن تكون هذه جملة صحيحة إلا إذا عاملناها على أنها تعبير مجازي, أما المكون الثاني (المميزات), فإنها أقل رتبة من (العلامات), وقيمتها في أنها تلعب دور الموجه في إظهار المعنى النهائي للعبارة, إذ قد يحيل الدم إلى مجالات عدة, هل هو دم من جهة اللون, أو دم إنسان, أو قتل..الخ, ولكن تحديده هنا يتم بوصفه "صدأ", وهذه علامة ثانية مخالفة, لا يتم قبولها إلا بحمل الكلام على أنه أسلوب استعاري مما يتيح المجال لأن تنشط قوانين الإسقاط الدلالي **Projection rules**, وهي "مجموعة من القوانين النظمية الاحتمالية للجملة, وهذا يعني أن عدد القراءات الدلالية التي يمكن أن تكون للجملة الواحدة (في حالة اتصافها باللبس) سوف تعتمد على عدد الأبنية العميقة المحتملة التي يمكن أن تكون

للجملة من ناحية, وعلى عدد عمليات الدمج المحتملة لمعاني الكلمات في كل بنية من هذه الأبنية"[٧٩]. وكل هذا يزيد من معدل التوتر العاطفي, بما يتماشى مع الوظيفة الانفعالية, التي تتعلق بالشاعر, كما يتعلق بالوظيفة الشعرية المأمولة للغة. ومن اللافت للنظر أن معظم الجمل تتبع نفس المنحى, حيث نقف على جمل لا يمكن تحديد مرجعيتها إلا بتتبع المكون الدلالي وقوانين الإسقاط, والتي تعمل على زيادة معدل التوتر, وتقلل ـ من ثم ـ من فرص تعيين المرجعية, كما في: (اشتعال الضفائر بالشيب ـ انفراطك بين يدي ـ ممالك من شهوة وارتباك ـ سرير متقد بالعروش الخبيئة ـ الليل جمر المجرات).

في الجملة الشعرية السابقة إطمار متعمد يُحَلُّ بإعادة كشف السلاسل النظمية التي تتأسس عليها الجملة الحالية. لكن وجها إشكاليا آخر من وجوه غياب المرجع يمكن حله من خلال ما أطلق عليه علماء النفس **Tip of Tongue** ويترجمه السلوكيون باسم فراغ اللسان (والبعض يجعله: زلقة اللسان). أكد اللغويون على أنه "لدى كل انفعال عنيف ينفلت الغضب, الحب, الحماس, وتنهال الكلمات غير المنتظرة والصور المبتكرة عفويا,.., وتبرز دراسة زلقات اللسان الفرويدية والروائز الفعلية التحليلية ـ النفسية الطابع فوق ـ الواعي للانفعالية في الكلام"[٨٠], ويمكن إدراك هذا في هذه الجملة:

للريح محلولُ العباءة أم لوجه الشمس ما

ذرَّ الترابُ على جبينك من نحاس الفجر؟! (ص:٢٥)

هذه أول جملة في لوحة "وقت ما لموت ما". ثمة فجوات يجب أن يملأها القارئ حتى يعبر على هذا القفز, من شيء إلى شيء, واعتمادا على معطيات علم النفس السلوكي فثمة حالة "فراغ اللسان" (= زلقات اللسان), وهي "حالة يكون فيها لدى عقل المتكلم تمثيل تصوّري للكلمة بيد أنه لا يكون قادرا

ـ مؤقتا ـ على الوصول إلى صيغة كلمتها المنطوقة في معجم الكلام الصادر"[٨١].
وهذه الفكرة تتراسل مع مفهوم جاكوبسون عن الحُبسَة, والاستبدال على المحور النظمي, حيث ينتقل المرسل من التمثيل الصوري إلى إسقاط هذه الصورة على لفظ ملائم فيعجز الإنجاز اللغوي عن تحقيق هذه الغاية, وتصيب المتكلم حُبْسَةٌ مؤقتة يمكن تجاوزها بإحلال تشابه في المعنى, أو تشابه في النطق, حيث نستعيض عن هذه الصيغة الحرون بصيغة أكثر مطاوعة الآن, وفي الأدب يحدث هذا "عند الاستخفاف **Flouting** بالقواعد واستغلالها **Exploitation** هذا بالطبع مع احترام مبدأ التعاون العام, لأن المتكلم إذا انحرف عن استعمال موافق للحِكَم والقواعد, احتاج المستمع على الأقل إلى تقدير مبدأ التعاون, حتى يتوصل عبر استدلالات متتابعة إلى المقتضى الذي يقصد المتكلم إبلاغه. أما البُغية من هذا الخرق فهي توليد الصور البيانية"[٨٢].

وبالرجوع إلى الجملة ـ الشاهد, فهي استفهامية, تحقق الوظيفة الندائية (ضمن الوظائف اللغوية) في مفتتح النص الذي يحيل عنوانه إلى اللاشيء, ومن ثم ففكرة الفراغ المرجعي حاضرة في العنوان, وفي هذه المرسلة يمكن ـ بصعوبة ومجازفة ـ فصل ثلاث جمل متداخلة. الأولى السؤال المتعلق بالريح, والثانية السؤال المتعلق بالشمس, والثالثة جملة مطمورة تتكون من عدة جمل صغرى: (على جبينه تراب من نحاس الفجر ـ والتراب نحاس ـ والفجر تراب نحاسيّ) وهي جمل لا نحوية تنتهك قوانين الاختيار, ولا يجمع بين الجمل ببنيتها السطحية أو العميقة ارتباط, بل تهيمن عليها الوظائف الندائية الإنشائية التي تأبى الخضوع لمنطق التحقق الواقعي, فلا يمكن وصفها بالصدق أو الكذب, مهما أحالت إلى عوالم مقطوعة الارتباط بالواقع.

هذه الجمل (ظاهرة وباطنة) تتأسس على المجاز. لكن أي نوع من المجاز؟

يصعب وصفه بالتشبيه, كما أنه ليس استعارة, كما أن جزء المرسلة الذي له نزوع حقيقي (ذر التراب على جبينك) سرعان ما تتلاشى صفة الحقيقي عنها لتتجه إلى المجازي بالوصف الزائد "من نحاس الفجر". أيضا يصعب وصف هذا المجاز بأنه مجاز مرسل, فكل العلاقات التي أقرها علماء البلاغة مثل المجاورة والظرفية والنتيجة..الخ لا تصلح لفهم هذه الجملة, وبرغم ذلك تبرز فيها هذه الخاصية الشعرية. ولكن: كيف نفهم هذه الانتقالات "الشرسة" داخل الاختيارات الدلالية المكونة للجملة؟

يذهب الباحث إلى أن هذا مظهر من مظاهر فقد الطلاقة اللغوية وفشل الاستراتيجيات المعرفية. وإذا أردنا "تصحيح" المخطط المعرفي الذي يدمج البنية الدلالية للعبارة, نقول: إن الشاعر يتساءل هل تسببت الريح في فك عُرَى عباءتك, وتسببت الشمس في منحك هذا اللون النحاسي؟ وهي دلالة تؤول في النهاية إلى معنى اعتيادي وسؤال مستهلك, يخلو من الشاعرية, لكن التعبير هو الذي أدخل في حيز الإبهام. إذ انتقل الشاعر بسبب إسقاط ملغز على المحور النظمي من خلال "طرف اللسان". "ويذهب معظم الباحثين إلى أن هناك مرحلة مبكرة في الإنتاج اللغوي تُترجَم فيها التصوراتُ والأفكار إلى كلمات المحتوى, ثم تأتي بعد ذلك مراحل أخرى تتركب فيها كلمات المحتوى وفق علامات خاصة لتنتج شفرة العبارة وهو ما يكشف عنه هذا النوع من الأخطاء"(٨٣).

إن "الحبسة" هنا مقصودة, وهذا قفز مقصود, يصف دي بوجراند مثل هذا السلوك بالإشكال, و"يمكن تعريف الإشكال بأنه حالة يتسم الانتقال منها إلى التي تليها بشيء من احتمال الفشل"(٨٤). وتحليل الخطاب بهذه الصورة عرضة للشك والافتعال, لأننا "لا نستطيع أن نعزل أو نستخرج من التحليل

عنصرا من شأنه أن يتمشى مع التعبير عن الاعتقاد غير أننا نزعنا مثل هذا القصد عن المتكلم وجردناه منه, وإن كنا نستطيع أن نصفه بالفعل, ونتصور له مثالا, فليس من شأن ذلك أن المتكلم سلك (كما لو كان) له ذلك القصد"[٨٥], ولكن ما يشفع هو أن "الشعرية" لا تأبه بقصد المتكلم وتجعله خارج السياق, وتتعامل مع قصد النص, ويدعم هذا الموقف رأي السلوكيين الذين يعتقدون في "أن معنى العبارة هو الحافز الذي يدعو إلى التلفظ بها و/أو الاستجابة التي يستدعيها من المستمع"[٨٦], ومن ثم لا يعود لقصد المؤلف أي اعتبار.

٤ ـ من خلال مقولات الجنس الأدبي نفسه, ودور القارئ في فك شفرات النص:

أ ـ أصبح من الطبيعي أن نتعامل مع القصيدة على أنها "دال", وكل عنصر فيها هو أيضا "دال", ولا شيء يتواجد في الشعر بطريقة مجانية, وأن شكل القصيدة هو ما يحدد شعريتها, وأن توزيع الكلام على الصفحة جزء من استراتيجيات الشعر. وهذا يقطع بأن إحالة القصيدة لا تتعلق بمعاني الدليل اللغوي والتي تكون باستمرار متعلقة بمضمون خارجي. ففي الشعر, تقدم القصيدة عالما محتملا, و"ما نعتقده عند الوهلة الأولى بأن النص يحيل إليه ليس إلا من عمل الدلائل, وقدرتها على خلق التأثير, وهو ما عبر عنه ريفاتير بقوله : إن القارئ المتعود على الاستعمال المتعدي للغة يقوم بتفكيك الإرسالية وكأنها تحيل إلى مرجع. وهو نفس التصور الذي دفع بارت إلى أن يعرف الأدب بأنه لغة غير متعدية"[٨٧], ومن ثم يصبح تأويل القصيدة نابعا من طبيعة جنس الشعر, وهذا الذي أشار إليه تودوروف باسم "الاحتمالية", وقال: "تتمثل صيغة خطاب ما في درجة

الدقة التي يستحضر بها هذا الخطاب مرجعه" ونص على أنه "لابد أن يتحدد النص التخييلي بالنسبة للمسألة التالية: نستحضر بواسطة الكلمات كونا مصنوعا من الكلمات وآخر مصنوعا من النشاطات غير اللفظية (سواء أكانت مواد أم خصائص). وتبعا لذلك لن تكون العلاقة بين الخطاب (الذي نقرأ) وبين خطاب آخر أو مادة غير خطابية علاقة تماثل"(٨٨). أن استصحاب مفهوم كون الخطاب الشعري (عموما) يقدم عالما احتماليا (وليس واقعيا) يحدد دور الدوال في القصيدة, "حيث الحقائق تأخذ شكلا عن طريق تلفظها, أي مشهدا من لعب الدلائل, هذا التصور لعملية اشتغال النص يزيل مفهوم الانعكاس الذي يطابق بين النظام الأدبي ونظام الواقع, كما أنه يوقف التصور الاستهلاكي العفوي لمعنى النص, ويسعى بدل ذلك إلى التساؤل حول الميكانيزمات التي يقع بوساطتها إنتاج معاني النص"(٨٩). وبإدراك المتلقي (المستمر) أن خطاب القصيدة هو ـ أساسا ـ بلا مرجعية خارجها, فذلك يقوي من "تماسك النص", هذا التماسك الذي "يتحدد على مستوى الدلالات حين يتعلق الأمر بالعلاقات القائمة بين التصورات والتطابقات والمقارنات والتشابهات في المجال التصوري, كما يتحدد على مستوى الإحالة أيضا, أي ما تحيل إليه الوحدات المادية في متوالية نصية"(٩٠). وهذا كله يقع داخل النص.

ب ـ تخلق الدلائل اللغوية (اللغة) في الأدب إشكالا, بتقديمها تصورين أحدهما هو المرجعية الدلائلية (وهو غير مرغوب فيه) والثاني الإحالة الأدبية. و"المفارقة بين الاستعمال المحتمل (غير التصويري) والاستعمال المحقق (التصويري) للغة تخلق فراغا. وعلى المتلقي أن يملأه بعملية تكمن في إعادة ترجمة الصور"(٩١). وهذا يحتاج إلى "القارئ النموذجي الذي يقرأ

النص كما صُمّمَ, بمعنى ما, أن يُقرَأ"(٩٢), وتصبح الكتابة "مونتاج"(٩٣) كما ذهب دريدا (بدل المحاكاة) ويقوم القارئ ببناء "قصد النص" أو "كما اقترح تودوروف بمكر, فإن النص مجرد رحلة خلوية يجلب فيها الكاتب الكلمات بينما يجلب القراء المعاني" (٩٤).وأكد إيكو على هذه الفكرة مرارا فقال "عندما يتم إنتاج نص لا لأجل مخاطب مفرد بل لأجل جمهور من القراء, فإن المؤلف يعرف أنه سيؤّول لا بحسب قصده ولكن بحسب إستراتيجية معقدة من التفاعلات التي تتضمن القراء أيضا"(٩٥) , وأكد دي بوجراند على "أن النص تجلّ لعمل إنساني ينوي به شخص أن ينتج نصا ويوجه السامعين به إلى أن يبنوا عليه علاقات من أنواع مختلفة وهكذا يبدو هذا التوجيه مسببا لأعمال إجرائية"(٩٦).

إن دورا أساسيا من آليات اكتشاف المعنى "الغائب عن عمد" منوط بقارئ "ليس المطلوب منه أن يفهم القصيدة ولا أن يتعاطف معها, وإنما تضعه القصيدة في حالة مشابهة لحالتها ".كما يقول سيد البحراوي(٩٧) . وإذا نجحت القصيدة في ذلك وصلت إلى ما أسماه جاكوبسون "بالخطاب" (أو التواصل) الداخلي..التواصل الداخلي بين المرء وذاته, حيث يندمج مرسل الرسالة ومتلقيها في "الأنا" فيكون التواصل بالتالي بين الأنا والأنا في لحظتين مختلفتين"(٩٨). ويخلق هذا بدوره إشكالا في تلقي الشعر, حيث تتعقد احتمالات التلقي "عندما يتلقى القارئ نصا يحتوي على عدة مجازات فإنه يثير إما هذه العلاقة المرجعية أو تلك من العلاقات المحتملة, وهكذا يكشف النص وجود عدة طبقات من الواقع, وهذا مرجع تعقيده على المستوى الدلالي بوجه خاص. وتختلف جماليات الصور التداولية أيضا في كون الفراغ الذي يضطلع المتلقي بملئه يتولد عن تناقض بين الكفاءة التواصلية العادية وكفاءة الانزياح. وبهذه

الطريقة يمتلك الدليل اللساني التصويري في النص الأدبي تعددا ثلاثيا: خطي ومرجعي وتواصلي..وهذا التعدد يظهر في عملية التلقي في شكل قراءات متعددة"[٩٩].

من هنا, فإن دور المتلقي محفوف بالخطر, فعليه يعوّل النقاد في مهمة فهم شعر يقطع علاقته بالمرجع, فقال جيرار جينت "إن جوهر الشعر..يكمن في نوع القراءة"[١٠٠], وقارئ القصيدة "بوسعه أن يضفي عليها معاني عديدة طبقا لإستراتيجيته في التلقي وظروف وحالات التواصل"[١٠١]. وفي حال "أدب يسعى نحو اللا أدب"[١٠٢] بحسب إيهاب حسن, فإن" تحليل قصيدة ما (أو القوة الشعرية في النثر) لا يكون فقط بتحليل مجمل البنيات المادية (التناغم ـ القوافي ـ النبرات ـ الإيقاعات) للقصيدة, ولا بترجمة معناها المضمر إلى معنى ظاهر"[١٠٣], بل يتجاوز ذلك إلى التعلق "بالبعد البراجماتي الذرائعي Pragmatic, حيث كل جملة تتوفر على دلالة مقالية ترتبط بالمعاني الحرفية للألفاظ ودلالة مقامية ترتبط بما وراء اللفظ"[١٠٤], والذي يقوم بالانتقال من الدلالة المقالية (المعجمية) إلى الدلالة المقامية (الإيحائية) هو القارئ, ومن هنا فإنه "في نقد ما بعد الحداثة, المتلقي أو القارئ هو الذي يحدد القصدية, هذا إن وجدت, إذ ان وجودها ينطلق من تصور المتلقي للنص, وتفاعله معه. والحديث هنا لا يكون عن آليات في النص, وإنما آليات, وحتى رغبات وأهواء تنطلق من المتلقي, وهو ما تتحدث عنه بإسهاب نظرية التلقي **Reception Theory** "[١٠٥].

٥ ـ عن طريق السبك والحبك:

في سعي الدراسات اللسانية إلى اكتشاف وحدة النص, اعتمدت على نظرية الوظائف القائمة على العلاقتين الرأسية والأفقية, والتنقل بين المستوى

السطحي والعميق لبنية النص قصد استكشاف أوجه تعالق أجزاء النص, فصار مطلبا منذ أن دعا فان ديك إلى "ضرورة الارتباط المنطقي في البحث عن اتساق النصوص وانسجامها"[١٠٦], انطلاقا من كون النص "إنتاجا مترابطا متسقا ومنسجما وليس رصفا اعتباطيا للكلمات والجمل"[١٠٧]. وتوالت الدراسات بتنوع المداخل والمفاهيم, لكنها كانت تسعى إلى الوقوف على التماسك والانسجام وكيف ينقل محتواه الإبلاغي التواصلي من خلال هذه البنية التي يخلقها السبك والحبك في أي نص. ولعل (السبك والحبك) هما المعياران الأكثر قبولا واتفاقا من قبل الدارسين.

وقصد اكتشاف "نصانية النص" يتجاوز التحليلُ النحوَ التقليدي والأسلوبية, لدراسة موجبات تماسك النص, مع الإشارة إلى مكونات النظام النصاني, وذلك من خلال آلية حدسية وعرفية لتكوين البناء النصي, والذي ينبني على تماسك مضمر, وتماسك ظاهر, يتمثل الأول في التماسك الذي يربط مقولات النص وبنيته العميقة, والثاني يتمثل في الروابط الممسكة لسطحه الخارجي[١٠٨]. ولعل ذلك ما جعل مفهوم "الترابط"ى محورا أساسيا في تحديد مفهوم النص, إذ ثمة إلحاح متكرر على مفهوم الترابط, الذي هو "كل تترابط أجزاؤه من جهتي التحديد والاستلزام". وقصد تحقيق مقولتي (السبك والحبك) في "رباعية الفرح" يختار الباحث نصا قصيرا, يمثل مرحلة التوسط في الانزياح وغياب المرجعية, بين نصوص تبدو أكثر تماسكا منه, ونصوص أكثر تشتتا, وهو "صبي الفرح بالتراب".

أ- السبك:

يتعلق السبك بالترابط الشكلي من خلال العلاقات النحوية على مستوى البنية السطحية للنص, والمتمثلة في العلاقات النحوية وما يتعلق بها من الإزاحة

والحذف والربط والمرجعية.فإذا كانت الجملة ـ في حال تواجدها ـ تمارس "علينا تأثيرا فلا تترك أمامنا غير محاولة فهمها"(١٠٩). لكن تتابع الجمل وتواليها, لا يمنحها الوصف :"نص" إلا إذا توافر فيها قدر من السبك يجعل هذا التوالي الجملي مقبولا ومفهوما ومتسقا, ذلك أن توالي الجمل يُحدِثُ تغييرات في الدلالة وتأويلات في الفهم من خلال تفاعل المضامين التي تحملها كل جملة على حدة. ويضطلع السبك بهذه المهمة فيتشكل النص محتفظا بالوحدة والاستمرارية من خلال "العلاقات أو الأدوات الشكلية والدلالية التي تسهم في الربط بين عناصر النص الداخلية, وبين النص والبيئة المحيطة ـ من نادية أخرى ـ وبين هذه الأدوات المرجعية"(١١٠).

وتجنبا للجدل النقدي الموسّع جدا حول هذه النقاط, وقصد تحقيق الكفاية النقدية يركز الباحث على النص موضوع الدراسة. ويتكون النص من أربع جمل شعرية, كل جملة تحتوي على جمل نحوية بهذا الرتيب (١١.٢٢.١١.٨) وفي هذا شيء من التساوي النسبي, إذ الأولى والثالثة متساويتان, والثانية مساوية لهما معا, والرابعة هي التي تقل ـ نسبيا. تعتمد الجملة النحوية (كلها) على مفهوم الانزياح وتشكيل الصور الدلالية المفارقة للمرجع الخارجي. وكثرة توالي الصور المنزاحة يفقد الإحالة خارج النص, ويجعل النص يحيل إلى نفسه, وذلك من خلال تحقيق مفهوم "التعريف" بالمعنى الألسني النصي, والذي هو وضع للعناصر الداخلية في عالم النص حين تكون في وظيفة كل من هذه العناصر لا تحتمل الجدل في سياق الموقف, بمعنى أن تحدد الوضع باسم علم أو بصفة معرفة, فالتعريف يمكن أن يشمل عنصرا من عناصر عالم النص في نطاق دلالي مربوط بمركز الضبط, ونموذجه في النص أول سطر:

(بوجهك وهج دم يتكشف فيه النبيون) فالنبيون له صلة وثيقة بمركز الضبط وهو "وهج" لارتباط الدالين بالنواحي النورانية والقدسية, وهذا به تناص (مسكوت عنه) مع جذوة النار التي أخذها موسى في "الوادي المقدس". وثمة تواشج بيّنٌ مع "وهج" الجذوة وتكشّف وجه "النبيون", وذكر الوهج بدءا يمهد لتلقي "النبيون" بعدُ. وهذا يعوّض غياب الدلالة الإشارية اللغوية الدلائلية. إذ لا يحيل السطر الأول ـ ولا يمكن ـ إلى إحالة مرجعية خارج سياق النص.

يعوّض "التعريف" غياب الإحالة الدلائلية, فيخلق سبكا داخليا. كذلك الضمائر, فمن "المعروف أن الضمائر والظروف وأدوات العطف تقوم بدورها في هذا التسلسل"[١١١]. وفي النص فإن الضميرين (أنا ـ أنت) هما مرجع للضمائر في النص, مما يوفر السبك بين أجزاء النص. ففي السطر الأول "بوجهك" والسطر الأول من الجملة الثانية "بوجهك" وهذا هو عنصر السبك بين الجملتين الشعريتين, ولولا هذا لفقد الكلام تعالقه, فلا شيء يعطي استمرار الكلام في الجملة الأولى مشروعيته إلا أنه دائر في مجال "الوهج" "مركز الضبط" في العبارة, فهذا التفكك الذي يحدث حيث "يتكشف النبيون" (والخيل تصهل..٠) (يعلو الكلام..) (يخلع أوزان..) (يستعيد المراسيم..) (يثبت..) (الأرض محضرة..)..الخ يعود ليلتحم بذكر "النبيون مستغرقون" في نهاية الجملة الشعرية, فينسبك الكلام وتتعالق أطرافه, ولا مجال للحديث عن "تفكك" هنا, فهذه صورة مترابطة, لكنها تحتاج إلى استكشاف فتيل الربط لتكوين البناء المتميز.

يهتم اللسانيون بكشف آليات السبك من خلال اكتشاف الترابط داخل أجزاء الجملة, وكذا الترابط بين أجزاء النص. وعلى المحور الأول (داخل أجزاء الجملة) يميزون بين سبك معجمي وسبك نحوي, وينقسم المعجمي بدوره إلى قسمين: سبك بالتكرار وسبك بالمصاحبة.

أ ـ التكرار:

اعتبر هاليداي ورقية حسن التكرار من أهم عوامل السبك, مع التوسع في مفهومه, حيث جعلاه "أية حالة تكرار يمكن أن تكون الكلمة نفسها أو مرادف, أو كلمة عامة, أو اسما عاما"[١١٢]. واعتبر جون كوين التكرار مجاوزة للنسق النثري, وعلامة من علامات الشعر الذي "لا يوصل رسالته الجمالية أو العاطفية إلا باعتبار التكرار الأداة الفعالة في سبيل هذا"[١٣], ويتحقق التكرار على المستويات الوزنية والقفوية والسجعية والترصيعية والجناسية وتكرار للألفاظ والمقولات النحوية والهياكل التركيبية. ومن خلال بناء نسق صوتي يعتمد على تكرار صوتي يتحقق للنص شيء من السبك, دون أن "يعني هذا دوما أن العنصر المكرر له نفس المحال إليه"[١١٤].

وفيما يتعلق بالتكرار الصوتي, فالصوت المتكرر لا تأتي قيمته من دلالته, فالصوت,منفردا, لا قيمة له. لكن قيمته تأتي من إدراجه ضمن جهاز تكرارات صوتية تحقق كسر المعيارية المعتادة في لغة اليومي من خلال تكرار نفس مجموعة أصوات في النص, ويبدو أن تكرار الحروف والمقاطع في أي كلام أمر لا يحتاج إلى برهنة, لكن ثمة مواطن نص عليها هاليداي ورقية حسن مثل تكرار ضمير مرتين ـ أو أكثر ـ مع وجود الإحالة كما في السطر الأول "بوجهك وهج دم يتكشف فيه النبيون" فالضمير (الهاء) في الجملة الثانية (يتكشف فيه) يحيل إلى "وجه" في الجملة الأولى, كما أن تفسير (الهاء) لا يمكن إلا بالرجوع إلى (وجه) إلى ما يحيل إليه, وبالتالي ترتبط الجملتان وتشكلان نصا, يقوم الضمير (الهاء) بوظيفة الإحالة القبلية. ونفس الضمير هو الذي يربط باقي الجملة الشعرية, إذ لا وجود لضمير رابط إلا بتقدير إحالة بعدية, تعود على عنصر إشاري مذكور بعدها في النص[١١٥], وهذا هو الذي يؤدي إلى سبك الأسطر من (٢ : ٨) مع

ما قبلها, ويأتي سبك البيت الأخير من تكرار "النبيون" وكذا من تقدير جار ومجرور "فيه" بنهاية الجملة, يكون عائدا على الهاء في السطر الأول. وعلى امتداد النص يلعب الضمير "أنت" دور المفسر الذي يربط بين الجمل, ويقابله الضمير "أنا" ولولا تقدير أحد هذين الضميرين (قسرا) في بعض أجزاء الكلام يفسد سبك النص كما في السطر العاشر (أتقسّم منك بلادا وأنفرط [أنا] الرقصَ والراقصين), فالضمير [أنا] لا يستقيم تأويل الكلام بدونه.

ومن تكرار الكلمات (وجهك . النبيون . دم . أنا . الأرض . الكلام . الصوت) وهذا كثير في النص. ويُلاحَظ على هذه التكرارات أنها كلها تعمل عمل الإحالات القبلية, حيث تقدم العنصر الإشاري المركزي في النص وهو "وجهك" وتعلقت به كل العناصر الإحالية المتمثلة في الضمائر وأسماء الإشارة, وهذه كلها تتعلق بإحالات خارج سياق الكلام, حيث تشير إلى ما يدور حوله الخطاب, وقد حدده الشاعر بعنوان فرعي (إلى لؤي) فتحقق الإحالة السياقية ـ هنا ـ أحالة مقامية, غير أنها لا تسهم في اتساقه بشكل مباشر.

ب ـ المصاحبة.

وتتجلى علاقة المصاحبة من خلال ذكر أزواج من الألفاظ ليس بينها علاقة تكرار مرجعي, لكن جرت عادة استخدام اللغة على إيجاد علاقة فصار ذكر أحدها يستدعي الآخر. وهي بناء على تقسيمات هاليداي وحسن كالتالي(١١٦) :

١ . علاقة التباين, وتأتي على درجات يكون اللفظان فيها: ١ . متضادين مثل (سفر . إقامة) ٢ . متخالفين مثل (واحد . كثير) أو ٣ . متعاكسين مثل (الأرض . السماء), وهذا كثير في النص.

٢. الدخول في سلسلة مرتبة, مثل (السماء ـ الأرض ـ ماء) , (الذكورة ـ العشق ـ الجسد), وثمة صعوبات تواجه تصنيف العلاقات المعجمية هكذا, إذ ليس بالضرورة أن يكون بينها سبك, وقد تحيل اللفظة في حال تكرارها على مرجع مختلف,إلا أنها ـ برغم هذا ـ لها دور في سبك النص من جهة جعل الإحالة تتحقق ـ فقط ـ بالإحالة على النص وليس خارج النص.

والقسم الثاني من أقسام الترابط داخل أجزاء النص هو السبك النحوي. وينبع الاعتقاد في هذا السبك من اعتقاد بضعف قيمة الاعتماد على الترابط النصي المعتمد على أدوات الربط, خصوصا وأن "القصيدة الحداثية,..,تتميز بخلوها من الروابط, ويظل تماسكها مرتبطا بالبنية الدلالية العميقة فحسب"(١١٧). ولعل هذا هو ما دفع بجون كوين إلى تقدير الربط التضمني والذي يتم من خلال التجاور, كما في الجملة الثانية (عهد أوثقه / سفرٌ في التذكر / بيت الإقامة / جلجلة العصف / مضغ الجذور الطرية في الأرض / فتح الكلام مع الطير والوحش / خصفُ الفروع ومشتبك الماء تحت لساني) حيث تختفي حروف العطف (وردت الواو مرة واحدة) فهذه جمل ـ كما يقول عابد خزندار عن شعر الحداثة عموما ـ: "يتضح لنا من أول وهلة أنه ليس ثمة ترابط أو تلاحم بين الجمل في النص وكأن كل جملة تمثل عالما مستقلا عن العوالم التي تمثلها الجمل الأخرى"(١١٨), ويقترح حلا لمثل هذه الحالة أن نتعامل معها كمونتاج. لكن صلاح فضل يرى "أن توالي الجمل غالبا ما يحملنا على الظن بأن الأفعال المتوازية والفواعل المتقابلة, تكوّن نصا دلاليا متشاكلا ومتباينا"(١١٩).وحيث انه يتعذر الربط بين جمل مفككة دلاليا ومنعزلة عموما, ولكن الجمل هنا ليست منعزلة ولا مفككة دلاليا, فثمة ربط بينها, والربط ينشأ من كونه "ترادفا مجازيا استعاريا"(١٢٠), فعلى الرغم من أن الأمر يدور هنا على سبعة مركّبات إلا أنها

مترادفات ترادفا استعاريا حرفيا, فهذا يدخل من باب "التكرار", وبذلك يتحقق السبك النحوي, فكأنها كلها بدل.

كذلك يتحقق السبك النحوي بتقدير الحذف, حيث "يتم الحذف عندما تكون هناك فرصة معنوية أو مقالية تومئ إليه وتدل عليه ويكون في حذفه معنى لا يوجد في ذكره"(١٢١), وهذا بحد ذاته يعلي من قيمة الإزاحة, حيث تحقق قدرا من الشعرية لا يتحقق بإعادة الكلام المعياري كما في الجملة الثالثة (اسمع حمحمة للذكورة والعشق في خفق نعليك / أسمعُ في جسدي رعدة الملكوت وأسمع / خطو الملايين ما بين خطوي وخطوك.) ومن خلال تقدير العناصر المحذوفة يتم الربط بيت أجزاء النص من خلال المحتوى الدلالي, حيث يلعب السياق والمقام دورا في إكمال الفجوات الكثيرة الموجودة في النص, وكما يقول ستروسن, فإن "ما يعين دلالة جملة ما هي القواعد المعرفة (للحكم الموجب) الذي يثبته المتكلم حينما يصوغ عبارة في مقام مخصوص"(١٢٢).

ب. الحبك :

وهو الطريقة التي يتم بها ربط الأفكار داخل النص, "فيربط السبك بين عناصر سطح النص ويكمن الحبك بين عالمه النصي..ويحدده سوفنسكي بقوله: يقضى للجمل والمنطوقات بأنها محبوكة إذا اتصلت بعض المعلومات فيها ببعض في إطار نصي أو موقف اتصالي, اتصالا لا يشعر معه المستمعون أو القراء بثغرات أو انقطاعات في المعلومات"(١٢٣).

ويتحقق الحبك بوسائل عدة. من خلال انسجام الجمل ومتواليات الجمل من القضايا, وهو الحبك الطولي الذي يشد بنى النص الصغرى معا, وهذه البنى الصغرى تنتج القضايا والمتواليات الكلية وبدورها تكون بنية النص الكبرى, والحبك معها "حبك شامل".

وبالعودة إلى النص, فثمة حبط طولي وشامل. يدور النص حول "أنا ـ الشاعر" ورؤيتها تجاه "أنت ـ ولده", وبالتالي فالنص توال من الحالات النفسية تتجمع كلها حول مقولة واحدة, وهي ما يؤمله الوالد ـ أي والد ـ في ولده. وفي حال القفزات الجامحة, بسبب الإزاحة تتدخّل "أعراف الحبك"(١٢٤) معتمدة على التقاليد الشعرية لتخفف من حدة الشعور بهذه القفزة.

ذكر بوجراند وسائل الحبك وجعل منها عناصر تتحقق ـ أغلبها هنا ـ مثل:العناصر المنطقية (كالسببية والعموم والخصوص), وهذه من مفردات المجاز المرسل, ومن السهل ـ غالبا ـ تقدير علاقة ما تجمع ما انفرط من عناصر الصورة. ففي الجملة الأولى ـ مثلا ـ تتواجد حالة من الإكبار والبهاء والجلال يؤملها الأب في ولده, وبالتالي "تتوهج" عناصر الصورة, ومن ثم يكون هذا سببا في حشد كل هذه المفردات, والتي يجمع بينها علاقة العموم, فكلها مشتركة في أنها حالات استثنائية تعبر عن حال الاستغراق في الجلال والبهاء. وكذا من عناصر الحبك ذكر بوجراند السعي إلى التماسك فيما يتصل بالتجربة الإنسانية, وكذلك وحدة المرجع, وهي تقترب من وحدة الموضوع وعلاقة التبعية عن طريق العلة والشرط والمقارنة والتخصيص(١٢٥). وهذا يتوافر في النص والديوان.

الهوامش والمراجع

[1] – جون كوين. مرجع سابق,٣٩
٢– تودوروف (الشعر بدون نظم) ٢٦٨
٣– جون كوين. مرجع سابق, ١٥٤
٤– أنور المرتجى (حول القيمة المهيمنة) ١٨٩عالم الفكر . المجلد الثامن عشر . العدد الأول . ١٩٨٧
٥– إبراهيم رماني (الشعر العربي الحديث: مسألة القراءة) ١٣٧ فصول.المجلد الخامس عشر. العدد الثاني. صيف ١٩٩٦
٦– مُحَمَّد مفتاح (تحليل الخطاب الشعري) ٤١
٧– عبد القادر قنيني (المرجع والدلالة في الفكر اللساني الحديث) ٢٤٦ مجموعة مقالات مترجمة . أفريقيا الشرق . الدار البيضاء . ٢٠٠٠
٨– تيري إيجلتون (مقدمة في نظرية الأدب) ١٥٥ ترجمة أحمد حسان . الهيئة العامة لقصور الثقافة . القاهرة . ١٩٩١
٩– تودوروف (المبدأ الحواري) ١٠ ترجمة فخري صالح . الهيئة العامة لقصور الثقافة . القاهرة . ١٩٩٦
١٠– صلاح فضل (أساليب الشعرية المعاصرة) ٣٥
١١– عزمي إسلام. مرجع سابق,١٥٠
١٢– الدين إسماعيل (الشعر العربي المعاصر) ١٤ دار العودة . بيروت . ط٢ . ١٩٧٢
١٣– عبد الرحمن مُحَمَّد القعود. مرجع سابق, ٢٧
١٤– تودوروف (الشعرية) ١٤٠ ترجمة شكري المبخوت ورجاء بن سلامة. دار توبقال . المغرب . د.ت
١٥ – تمام حسان (اللغة العربية والحداثة) ١٢٨ فصول المجلد الرابع. العدد الثالث. ١٩٨٤
١٦– مُحَمَّد مفتاح (مدخل لقراءة النص الشعري) ٢٥٨فصول . المجلد السادس عشر . العدد الأول . صيف ١٩٩٧
١٧– مُحَمَّد عبد المطلب (مناورات الشعرية) ١٩
١٨– أدونيس (زمن الشعر) ١٣١ دار الكتاب المصري اللبناني. ١٩٩٢
١٩– إحسان عباس (اتجاهات الشعر العربي الحديث) ٢٠٨ عالم المعرفة. الكويت. ١٣٩٨ هـ
٢٠– مُحَمَّد عبد المطلب (مناورات الشعرية) ٦١

٢١- عبد الغفار مكاوي. مرجع سابق, ٣٠٥
٢٢- عاطف جودة نصر (الخيال :مفهوماته ووظائفه) ٩٤ الهيئة المصرية العامة للكتاب . ١٩٨٤
٢٣- أوفيد (مسخ الكائنات: ميتامورفوزس) ٢٣٥ ترجمة ثروت عكاشة . الهيئة المصرية العامة للكتاب . ١٩٩٢
٢٤- شاكر عبد الحميد (الحلم والأسطورة) ٥٥ مجلة ألف . العدد الحادي عشر . ١٩٩١
٢٥- عبد الغفار مكاوي. مرجع سابق,٢٩٧
٢٦- شاكر عبد الحميد (المرض العقلي والإبداع الأدبي) ٧٣عالم الفكر . المجلد الثامن عشر العدد الأول . أبريل ١٩٨٧
٢٧- السابق
٢٨- مُحَّد مفتاح (مدخل لقراءة النص الشعري) ٢٥٣
٢٩- محمود الضبع, مرجع سابق, ٢٠٣
٣٠- فاطمة الطبال بركة, مرجع سابق, ٢٤٢
٣٢- بوشبندر (التفكيك وقراءة الشعر) ٨٧ ترجمة عبد المقصود عبد الكريم . إبداع . العدد الحادي عشر . نوفمبر . ١٩٩٢
٣٣- جاك دريدا (البنية اللعب العلامة) ٢٢٤ترجمة جابر عصفور. فصول. المجلد الحادي عشر. العدد الرابع. ١٩٩٣
٣٤-كاظم جهاد (مدخل إلى قراءة دريدا) ١٩٦فصول . المجلد الحادي عشر . العدد الرابع . ١٩٩٣
٣٥- عبد القادر قنيني, مرجع سابق, ٧١
٣٦- المنصف عاشور , مرجع سابق, ٩٥
٣٧- مُحَّد مفتاح (مدخل لقراءة النص الشعري) ٢٤٩
٣٨- روبرت دي بوجراند. مرجع سابق, ٢٥١
٣٩- عبد المقصود عبد الكريم ,مرجع سابق,١٥٢
٤٠- شاكر عبد الحميد (الحلم والأسطورة) ٥٤
٤١- جون كوين. مرجع سابق,٤١
٤٢- هنريش بليت. مرجع سابق, ١٠٠
٤٣- روبرت دي بوجراند. مرجع سابق,١٠٣:١٠٦

٤٤- عبد القادر الفاسي الفهري (اللسانيات واللغة العربية) ٢٢٦
٤٥- موكاروفسكي. مرجع سابق,٤٣
٤٦-. فان دايك (النص والسياق: استقصاء البحث في الخطاب الدلالي والتداولي) ٥٢ ترجمة عبد القادر قنيني. إفريقيا الشرق. ط١. ٢٠٠٠
٤٧-. تودوروف (الشعرية) ٥٤
٤٨- . مُحَمَّد الهادي الطرابلسي (النص الأدبي وقضاياه عند ميشال ريفاتار من خلال كتابه صناعة النص وجون كوهين من خلال كتابه الكلام السامي) ١٢٤ فصول. المجلد الخامس . العدد الأول. أكتوبر ١٩٨٤
٤٩- موكاروفسكي. مرجع سابق, ٤٤
٥٠- روبرت دي بوجراند. مرجع سابق, ١١٣
٥١- عبد القادر قنيني, مرجع سابق, ٣٢
٥٢- فاطمة الطبال بركة, مرجع سابق, ٣٠
٥٣-. مصطفى زكي التوني. مرجع سابق, ٢٤
٥٤- مُحَمَّد عبد المطلب (مناورات الشعرية) ٧٣
٥٥- مُحَمَّد مفتاح (مدخل لقراءة النص الشعري) ٢٥٤
٥٦- روبرت دي بوجراند. مرجع سابق, ١٧٣
٥٧- تودوروف (الشعرية) ٥٤
٥٨- عادل فاخوري (الاقتضاء في التداول اللساني) ١٦١عالم الفكر. المجلد العشرون. العدد الثالث ت ١٩٩٨
٥٩- صلاح فضل (أساليب الشعرية المعاصرة) ٢٢٧
٦٠- تودوروف (الشعرية) ٥٠
٦١- صلاح فضل (أساليب الشعرية المعاصرة) ٣٢٧
٦٢-كمال أبو ديب (الحداثة, السلطة, النص) ٥٥
٦٣- تودوروف (الشعرية) ٥٢
٦٤- السابق
٦٥- عادل فاخوري, مرجع سابق, ١٥٥
٦٦- تودوروف (الشعرية) ٥٥
٦٧- السابق, ٥٣

٦٨- هنريش بليت. مرجع سابق,٨٧
٦٩- شاكر عبد الحميد (حلم عابر وجسد مقيم : قراءة في نماذج من شعر عبد المنعم رمضان) ٢١٩ فصول . المجلد الخامس عشر . العدد الأول . صيف ١٩٩٦
٧٠- . صلاح فضل (نحو تصور كلي لأساليب الشعر العربي المعاصر) ٧٣ عالم الفكر . المجلد الثاني والعشرون . العدد الثالث . ١٩٩٤
٧١- مصطفى زكي التوني. مرجع سابق, ٦٤
٧٢- فاطمة الطبال بركة, مرجع سابق, ٧٣
٧٣- روبرت دي بوجراند. مرجع سابق, ٩٠
٧٤- يحيى أحمد. مرجع سابق, ٧٩
٧٥- سيزا قاسم. مرجع سابق, ١٢٩ ١
٧٦- عفاف البطاينة, مرجع سابق, ٦٠
٧٧- كير إيلام (علامات المسرح) ٢٤٨ ترجمة سيزا قاسم . ضمن (مدخل إلى السيميوطيقا) دار إلياس العصرية . القاهرة . ١٩٨٦
٧٨- مصطفى زكي التوني. مرجع سابق, ٩٣
٧٩- السابق
٨٠- بيار غيرو, مرجع سابق, ٨٠
٨١- مصطفى زكي التوني. مرجع سابق, ٩٧
٨٢- عادل فاخوري, مرجع سابق, ١٥٢
٨٢- مصطفى زكي التوني. مرجع سابق, ٩٦
٨٤- روبرت دي بوجراند. مرجع سابق, ١١٧
٨٥- عبد القادر قنيني, مرجع سابق, ٩٧
٨٦- عبد المجيد جحفة, مرجع سابق, ٢٦
٨٧- أنور المرتجى (حول القيمة المهيمنة) ١٩٦ عالم الفكر . المجلد الثامن عشر . العدد الأول ١٩٨٧ .
٨٨- تودوروف (الشعرية) ٤٦
٨٩- أنور المرتجى, مرجع سابق, ١٩٧
٩٠- سعيد حسن بحيري (علم لغة النص) ١٢٠ مكتبة الأنجلو المصرية . ط١ . ١٩٩٣
٩١- هنريش بليت. مرجع سابق, ١٠٣

٩٢- أمبرتو إيكو (التأويل والتأويل المفرط) ٢٠ ترجمة ناصر الحلواني. الهيئة العامة لقصور الثقافة. القاهرة. ١٩٩٦

٩٣- عابد خزندار (عن الحداثة وما بعدها) ٧٦ مجلة إبداع العدد الحادي عشر. نوفمبر. ١٩٩٢

٩٤- أمبرتو إيكو, مرجع سابق, ٤١

٩٥- السابق

٩٦- جاك دريدا, مرجع سابق, ٩٢

٩٧-كمال نشأت , مرجع سابق,١٣٧

٩٨- فاطمة الطبال بركة, مرجع سابق, ٤١

٩٩- هنريش بليت. مرجع سابق,١٠٤

١٠٠- صلاح فضل (أساليب الشعرية المعاصرة) ٤٣

١٠١-. صلاح فضل (نحو تصور كلي) ٧٦

١٠٢- إيهاب حسن (أدب الصمت) ٣٨ ترجمة مُحَمَّد عيد إبراهيم. أبداع. العدد الحادي عشر. نوفمبر. ١٩٩٢

١٠٣- فاطمة الطبال بركة , مرجع سابق, ٨٣

١٠٤- عبد المجيد جحفة, مرجع سابق, ٦٥

١٠٥- عابد خزندار, مرجع سابق, ٧٥

١٠٦- نعمان بوقرة (المصطلح اللساني: قراءة تأصيلية سياقية) ٢٣١ أعمال ملتقى اللغة العربية والمصطلح. منشورات مخبر اللسانيات واللغة العربية.كلية الآداب والعلوم الإنسانية. جامعة باجي مختار. عنابة. مايو. ٢٠٠٣

١٠٧- جميل عبد المجيد (البديع بين البلاغة واللسانيات النصية) ٢٣ الهيئة المصرية العامة للكتاب. ١٩٩٨

١٠٨- سعيد حسن بحيري, مرجع سابق, ١٣٣

١٠٩- عز العرب الحكيم بناني (الظاهراتية وفلسفة اللغة) ١٣٩ إفريقيا الشرق. ٢٠٠٣

١١٠- **David Carter (1987),Interpreting anaphrsing natural language texts, Ellis Horwood,limited England,p32**

١١١ . صلاح فضل (نحو تصور كلي) ٨٣

١١٢– مُحَمَّد خطابي (لسانيات النص) ٣٣٧ المركز الثقافي العربي . بيروت . الدار البيضاء .
د.ت

١١٣– مُحَمَّد الولي (البنيات المتوازنة في الشعر) ١٦ مجلة علامات . العدد الثاني والعشرون .
الجزائر

١١٤– جميل عبد المجيد, مرجع سابق, ٧٩

١١٥– أحمد عفيفي (نحو النص) ١١٧ مكتبة زهراء الشرق . جامعة القاهرة . ٢٠٠١

١١٦– جميل عبد المجيد, مرجع سابق, ١٠٧

١١٧– صلاح فضل (نحو تصور كلي) ٨٣

١١٨– عابد خزندار, مرجع سابق, ٢٧

١١٩– صلاح فضل (أساليب الشعرية المعاصرة) ٣٨٨

١٢٠– مُحَمَّد الولي , مرجع سابق, ١٧

١٢١– . ياسين سرايعية (مقاربة نحو النص في تحليل النصوص: قراءة في وسائل السبك النصي)
١١ مجلة علوم إنسانية . العدد الخامس والثلاثون . السنة الخامسة . خريف ٢٠٠٧

١٢٢– عبد القادر قنيني, مرجع سابق, ٩٢

١٢٣– مُحَمَّد العبد (حبك النص :منظورات من التراث العربي) ٥٥ فصول . العدد التاسع
والخمسون . ربيع ٢٠٠٢

١٢٤– السابق, ٥٦

١٢٥– السابق, ٦٥

الفهرس